



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ANTROPOLOGIA
MESTRADO EM ANTROPOLOGIA

MORTES POSSÍVEIS:

ANÁLISE DE MANIFESTAÇÕES DA MORTE
NO CINEMA DOCUMENTÁRIO OCIDENTAL

TAINAH MORAIS LAGO

SÃO CRISTÓVÃO – SERGIPE

Mai de 2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ANTROPOLOGIA
MESTRADO EM ANTROPOLOGIA

MORTES POSSÍVEIS:

ANÁLISE DE MANIFESTAÇÕES DA MORTE
NO CINEMA DOCUMENTÁRIO OCIDENTAL

TAINAH MORAIS LAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gustavo Pereira de Souza
Correia

SÃO CRISTÓVÃO – SERGIPE

Mai de 2016

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ANTROPOLOGIA
MESTRADO EM ANTROPOLOGIA

TAINAH MORAIS LAGO

MORTES POSSÍVEIS:

ANÁLISE DE MANIFESTAÇÕES DA MORTE
NO CINEMA DOCUMENTÁRIO OCIDENTAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia.

Professor Dr. Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia (Orientador)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia / UFS

Professora Dra. Maria Beatriz Colucci (Membro)
Núcleo Interdisciplinar de Cinema / UFS

Professora Dra. Jaqueline Neves Moreira (Membro)
Departamento de Jornalismo/ UNIT

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que tornaram a conclusão desta dissertação possível, seja participando de forma direta ou indireta. À minha mãe, pelo apoio e ajuda dispendidos durante tantos anos, e até os dias atuais. Ao meu pai, que sempre incentivou a minha evolução acadêmica e pessoal. À minha “boadrasta”, Márjorie, pela disposição e incentivo constantes, e pelo suporte teórico apresentado. Ao prof. Dr. Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia, pela orientação repleta de paciência e dedicação. Aos meus colegas de turma, pelo compartilhamento de informações e vivências, e aos professores que nos acompanharam durante as disciplinas cursadas. Aos funcionários do Núcleo de Pesquisa e Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Sergipe. À Capes, pela concessão de bolsa durante o período de realização deste mestrado.

A humanidade concorda em não reconhecer que a morte é também a renovação do mundo. Os olhos vendados, recusamos ver que só a morte garante incessantemente uma eclosão sem a qual a vida declinaria.

Georges Bataille, *O Erotismo*, 1987.

RESUMO

Esta pesquisa consiste em um estudo sobre as manifestações da morte em quatro obras do cinema documentário ocidental: *Les Maîtres Fous* (1954), dirigido por Jean Rouch; *Mondo Cane* e *Mondo Cane 2* (1962 e 1964), dirigidos por Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi; e *Nick's Film: Lightning Over Water* (1981), dirigido por Wim Wenders e Nicholas Ray. As obras filmicas aqui selecionadas apresentam diferentes enfoques sobre a mortalidade, abordando desde a morte do outro, marcado pela alteridade cultural em relação ao cineasta, até a morte de si, inserida em um contexto familiar aos realizadores. O exame empreendido sobre esse conjunto de filmes se alicerça sobre dois elementos fundamentais no campo desse gênero cinematográfico: o primeiro é a questão da inserção da obra em um espaço ético sancionado pela sociedade, e o segundo é referente à indexação do conteúdo fílmico como assertivo. A manifestação visual da morte documentada aponta para um espaço constituído por relações sociais concretas que constroem uma base ética própria, conferindo problematizações de ordem moral aos atos de produzir e/ou assistir tais imagens. É importante esclarecer que a manifestação visual da morte é realizada através dos seus dois correlatos: a violência - praticada contra o corpo vivo - e o cadáver, e que esses dois elementos estão associados ao termo, quando for referido neste trabalho. As concepções de morte atuam na estruturação dos meios de vida e, a partir dessa noção, são retomados dados históricos sobre a iconografia da morte na sociedade ocidental, a partir do período medieval até os dias atuais. A trajetória da confrontação do homem com sua condição de mortal, revelada através dos diferentes meios de apropriação da morte, referentes a grupos sócio-históricos específicos, possibilita a percepção das noções atuais associadas ao tema como resultado de uma construção histórica, e não como sistematizações absolutas. Partindo do princípio de que a antropologia percebe o cinema como um produto cultural, as manifestações da imagem-intensa da morte no filme documentário são entendidas como registros das particularidades da nossa cultura acerca desta temática, constituindo um campo importante para a pesquisa antropológica.

Palavras-chave: Morte. Documentário. Ética.

ABSTRACT

This research consists of a study about the manifestations of death on four films of the western documentary cinema: *Les Maîtres Fous* (1954), directed by Jean Rouch; *Mondo Cane e Mondo Cane 2* (1962 e 1964), directed by Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi; e *Nick's Film: Lightning Over Water* (1981), directed by Wim Wenders e Nicholas Ray. The filmic works here selected show different angles of mortality, approaching issues that go from the death of another person, marked by cultural otherness in relation to the filmmaker, to the death inserted in a familiar context to the filmmakers themselves. The exam undertaken about the set of movies is based in two fundamental elements in the field of this cinematographic genre: the first is the insertion of the work in an ethical space sanctioned by society, the second refers to the indexation of the movie content as an assertive. The visual manifestation of death documented points to space constituted of concrete social relations that build up an appropriate basis, proportioning the questioning of moral order to the acts of producing and/or watching such images. It is important to clarify that the visual representation of death is produced through two elements: violence - practiced against a living body - and the dead body. Both elements are associated to the term when used in this study. The conceptions of death act in the structuring of the livelihood and, from this notion, historical data about the iconography of death in western society are retaken, from medieval ages to the present. The course of this trajectory of men's confrontation with their own mortality, revealed by the different means of appropriation of the death referring to specific socio-historical groups, allows the perception of today's notions associated to the issue as a result of a historical construction instead of absolute systematizations. From the principle that anthropology perceives cinema as a cultural product, the manifestations of the intense-image of death in documentary are understood as registers of particularities of our own culture about this matter, constituting an important field for anthropological research.

Keywords: Death. Documentary. Ethics.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 2. BREVE HISTÓRICO DA ICONOGRAFIA DA MORTE..... | 21 |
| 2.1. Morte e Sociedade..... | 21 |
| 2.2. Morte Medieval..... | 31 |
| 2.3. Morte Vitoriana..... | 38 |
| 2.4. Morte Moderna..... | 47 |
| 3. MANIFESTAÇÕES DA MORTE EM DOCUMENTÁRIOS OCIDENTAIS..... | 51 |
| 3.1. Cinema e Modernidade..... | 51 |
| 3.2. Morte e Espaço Ético..... | 57 |
| 3.3. <i>Les Maîtres Fous</i> , Jean Rouch (1954)..... | 66 |
| 3.4. <i>Mondo Cane</i> , Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi (1962 e 1964)..... | 84 |
| 3.5. <i>Nick's Film</i> , Nicholas Ray e Wim Wenders (1981)..... | 102 |
| 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 126 |
| 5. FILMOGRAFIA..... | 135 |
| 6. BIBLIOGRAFIA..... | 137 |

1 INTRODUÇÃO

Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo,
o abismo acabará por olhar dentro de ti.

Friedrich Nietzsche, *Além do Bem e do Mal*, 1886.

Este trabalho é sobre morte e cinema. Fazendo jus ao tema, tal pesquisa nasceu de uma inquietação - ou melhor, de múltiplas inquietações. Atraída desde muito jovem pelas obras do cinema de terror, considero que quase sempre manifestei uma posição de interesse essencialmente *voyeurista* como espectadora. A não ser em ocasiões de alguns primeiros contatos acidentais com o tema, sempre me senti movida pela fascinação não só pelas cenas de violência, mas também pelas sensações provocadas pelas produções como um todo - enredo, fotografia, trilha sonora. Esse fato não é justificável pela qualidade dos filmes aos quais eu tinha acesso através da televisão aberta naquele período - um pouco antes do final da década de 1990. Posso apontar *Puppet Master*¹ (1989), filme de terror *trash*² no qual bonecos ganham vida e começam a matar pessoas, e *Child's Play*³ (1988), o primeiro filme do famoso Chucky, o brinquedo assassino, como duas das minhas principais obsessões naqueles tempos. Com o passar dos anos fui ampliando meu acervo, a princípio por meio de visitas às locadoras locais, e, posteriormente, através da internet. Em consonância com as características próprias do período histórico no qual cresci, familiarizada com a circulação de imagens através de diversas *mídias e com* a linguagem fragmentada e híbrida dessas exposições, foi natural que a minha "formação" no gênero tenha se dado de forma não linear, em relação aos tipos e datas de lançamento dos filmes pesquisados e assistidos. Recuperava clássicos como *The Exorcist*⁴ (1973) e *Rosemary's Baby*⁵ (1968), ao mesmo tempo em que acompanhava os *slashers*⁶ mais recentes, como *I Know What You Did Last Summer*⁷ (1997) e *Scream*⁸ (1996). O interesse extrapolava o âmbito do cinema: frequentava sites como o *Assustador.com*, em busca de

¹ "O Mestre dos Brinquedos".

² "Um produto pode ser *considerado trash devido* ao seu amadorismo ou ao fato de ser considerado 'horrível', o que naturalmente passa por um julgamento estético. [...] Normalmente, tornam-se engraçados através de uma peculiaridade, amiúde associada à má qualidade técnica ou à discrepância das normas do 'bom gosto'. O senso comum classificaria a maioria — talvez a totalidade — desses filmes como sendo de gosto duvidoso, ou, de maneira mais direta, 'toscos', 'bizarros', 'horríveis', 'asquerosos', 'assustadores'. Pelo menos é essa ideia presente no discurso dos próprios fãs. Imaginar que o público *mainstream* não aprovaria tais filmes é o elemento-chave para que estes possam ser cultuados." (CASTELLANO, 2011, 253, grifos do autor)

³ "Brinquedo Assassino".

⁴ "O Exorcista".

⁵ "O Bebê de Rosemary".

⁶ O termo *slasher* pode ser traduzido como "aquele que corta ou golpeia".

⁷ "Eu Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado".

⁸ "Pânico".

imagens de violência ou sobrenaturais, e lia escritores como Edgar Allan Poe (1809-1849) e Stephen King (1947 -), reconhecidos mundialmente pelas suas narrativas de terror. Já mais recentemente, há poucos anos atrás, meu interesse foi estendido também ao campo do cinema documental, através de canais televisivos de investigação criminal e documentários sobre *serial killers* e acontecimentos trágicos.

Foi a partir desse ponto que as inquietações mencionadas passaram a surgir. Tendo confrontado a morte pouquíssimas vezes na minha vida pessoal, minha relação com o evento se deu muito mais através da mídia. Talvez por esse motivo meu interesse tenha recaído sobre a associação entre esses dois aspectos, culminando no tema da morte mediada pelo audiovisual. Passados vários anos consumindo indiscriminadamente e intensamente produtos fotográficos, cinematográficos e videográficos de caráter violento, um mal-estar me acometeu, em decorrência da minha falta de compreensão a respeito do meu próprio interesse por esse tipo de conteúdo. Como é de praxe, uma inquietação levanta questionamentos que acabam produzindo diversas outras inquietações.

A primeira proposta de pesquisa elaborada estava voltada para a análise de vídeos caseiros não ficcionais que exibiam cenas de violência contra o corpo humano e eram veiculados pela internet, através de redes sociais e sites especializados. Devido ao crescimento de um interesse pelos estudos do cinema, fui modificando esse tema, passando pelos filmes conhecidos como *mockumentaries* - falsos documentários que utilizam a estrutura compositiva da produção documental para desenvolver narrativas de ficção - e chegando, finalmente, no campo do documentário. A questão da violência também sofreu reformulações. Em seu texto sobre a questão da ética na representação da morte em documentários, Sobchack sustenta que o evento da morte sempre excede o espaço representativo, pois está além dos limites da codificação e da cultura. Segundo suas palavras: "A morte confunde todos os códigos" (SOBCHACK, 2005, p. 134). Não podendo ser apresentada, em si, como um momento visível, a morte é representada visualmente através dos seus dois correlatos: a violência praticada contra o corpo vivo, e o cadáver. A ação violenta sobre um corpo é tida pela autora como "o mais eficaz significante cinematográfico da morte em nossa presente cultura" (SOBCHACK, 2005, p. 137), enquanto o cadáver provocaria uma reflexão visual sobre o processo de transformação do "ser" em "não-ser". A partir dessa reflexão considere o evento da morte como um objeto mais adequado à pesquisa, por abranger tanto as imagens de violência física quanto aquelas que exibem corpos mortos.

Durante o período da pesquisa, uma vasta quantidade de filmes relacionados ao tema foi sendo descoberta. Provenientes principalmente de pesquisas na internet e de referências nos textos estudados, tais obras apresentavam diferentes formas de abordar e representar a morte, constituindo um leque diversificado de possibilidades acerca do objeto. A princípio, essa variedade foi absorvida como um elemento complicador. Como elaborar uma abordagem coesa e coerente para analisar manifestações tão sortidas? Ao longo do processo, porém, a heterogeneidade revelou-se um elemento importante para fundamentar as análises. Com a intenção de limitar o volume de obras, foi realizada uma seleção dos documentários, de forma que os que aqui figuram ou são representativos de formatos estruturais relevantes para a história da produção documental, ou apresentam um evento que marcou um contexto social importante para o estudo do tema. São eles: *Mondo Cane* (1962) e *Mondo Cane 2* (1964), de Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi; *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch (1954); e *Nick's Film* (1981). Todos esses documentários têm suas narrativas construídas acerca de eventos de morte, abordando-os das maneiras mais distintas, desde exposições explícitas e violentas, até apresentações apenas sugeridas ou simuladas. Também foram importantes para o desenvolvimento da pesquisa alguns filmes ficcionais que, através de estratégias reflexivas, subverteram os formatos tradicionais de narrativa ficcional e problematizaram as questões da ética relacionada à posição do espectador e da mediação das imagens de morte.

A abordagem desse tema estará dividida em três partes. A primeira consiste em um levantamento histórico da iconografia da morte na sociedade ocidental, ou seja, das manifestações visuais geradas pelas sociedades inseridas em períodos temporais específicos. A escolha da abordagem histórica associada à antropologia foi fundamentada nas reflexões teóricas oriundas de uma área relativamente recente, a chamada História das Mentalidades, que privilegia o estudo dos modos de pensar e agir compartilhados pelos sujeitos sociais inseridos em uma determinada época. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, as reflexões no âmbito da pesquisa histórica provocaram uma renovação da historiografia e apontaram a possibilidade de diversificação das fontes utilizadas - o que conferiu à iconografia um importante valor como documento histórico - e a ampliação dos objetos e métodos possíveis. Foi no movimento dessa "Nova História" que teóricos, como Philippe Ariès, se debruçaram sobre a morte como objeto científico passível de desvelar a construção dos modos de pensamento e ações dos grupos sociais.

O ponto de partida dessa primeira parte da pesquisa é a Idade Média, e essa escolha está associada ao reconhecimento desse íterim histórico como um referencial que estabelece

diálogos férteis com a nossa cultura contemporânea. A análise dos primeiros séculos da era medieval fornece uma experiência interessante de contrastes, já que as mentalidades e as sensibilidades daquele período foram o oposto daquilo que a cultura capitalista iria construir alguns séculos depois. Piedade (2008, p. 17) aponta que a cultura capitalista se posicionou diante da medievalidade como exatamente aquilo que não se queria mais ser. Mas também foi nessa era que surgiram os primeiros elementos que estabeleceriam a mentalidade individualista e produtivista que se estenderia até os dias atuais. Ao longo desse capítulo, são ainda apresentados os modos de pensar e agir acerca da morte na sociedade vitoriana e, finalmente, na sociedade moderna, onde se insere o advento do cinema.

A segunda parte é guiada pelo surgimento do aparato cinematográfico⁹, que abarca as correlatas mentalidades e sensibilidades que influíram para o desenvolvimento do cinema, ao mesmo tempo em que foram transformadas e remodeladas por estas novas práticas de produção de imagens. O olhar moderno - aqui abordado alegoricamente através, principalmente, da metrópole parisiense do final do século XIX¹⁰ - se manifestou através de uma série de mudanças em relação aos períodos pré-modernos: remodelações no espaço urbano, nos discursos teóricos, na estrutura socioeconômica, e, especialmente, na construção de uma sensibilidade visual muito particular – associada a ideias de rapidez, fragmentação e intensa estimulação (SIMMEL, 1973). O cinema surge como produto cultural desse contexto específico, fundamentado nos traços que definiram a vida moderna em geral. As primeiras imagens cinematográficas foram produzidas seguindo uma sensibilidade *voyeurista*, cultivada por um público cujo desejo associado ao ato de ver demandava sensações cada vez mais intensas. Machado (1997, p. 124) escreve que "o cinema foi concebido, desde suas origens, como um lugar [...] onde se pode espiar o outro, onde a pulsão do olhar encontra um terreno propício para a manifestação".

A segunda parte segue essa trajetória da modernidade, que conduz até os primeiros encontros entre cinema e antropologia, dois campos que encontraram condições propícias para seu surgimento no contexto da ascensão de uma estrutura socioeconômica baseada no consumo de produtos, de entretenimentos, e também, na conquista de outros povos. A

⁹ Na versão brasileira do texto de Vanessa Schwartz, *Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siecle Paris* - em português: "O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século" - o termo *apparatus* é traduzido como "aparato cinematográfico", significando um sistema cinematográfico constituído em três níveis articulados: "(1) a tecnologia de produção e exibição (câmera-projetor-tela), (2) o efeito psíquico de projeção-identificação e o ilusionismo e (3) o complexo da indústria cultural como instituição social secretadora de um certo imaginário" (SCHWARTZ, 2005).

¹⁰ Ortiz (2000, p. 12) define alegoria como "uma figura de linguagem na qual diz-se uma coisa para significar outra".

concepção de acumulação e conquista como sinônimos de progresso está no alicerce da mentalidade colonialista, e foi essa a força impulsora do nascimento de uma área científica cuja intenção foi gerar um conhecimento sistematizado das práticas e modos de viver do outro. Desde esses primórdios, o cinema e a antropologia convergiram gerando diálogos importantes, seja através do uso do filme como método, seja como o próprio objeto da pesquisa - como é o caso presente.

Tendo percorrido esse caminho - das manifestações da morte medieval até os encontros entre antropologia e cinema, na modernidade -, são apresentadas as análises dos filmes selecionados. É nessa parte que são expostos os fundamentos teóricos relacionados aos dois elementos do campo do cinema documentário selecionados como pilares para as análises empreendidas: a concepção de espaço ético de Sobchack (2005), e a noção de indexação do conteúdo fílmico como assertivo ou ficcional, de Carroll (2005). Parte-se da ideia de que a morte é um elemento com enorme potencial desestabilizador da ordem social e que, em decorrência disso, sua manifestação visual nas produções culturais é consequentemente submetida a intensos julgamentos de ordem moral e ética. Já a questão da indexação dos filmes como ficcionais ou documentários também culmina na dimensão ética, porque parte da relação entre cineasta e espectador, e das posturas adotadas por esses dois polos do discurso fílmico.

Considerando a amplitude do tema, reconheço a limitação deste trabalho, e não pretendo esgotar todas as possibilidades referentes à abordagem de uma questão tão complexa - e, obviamente, isso não seria viável dentro dos limites de uma única pesquisa. Meu objetivo é levantar questionamentos e, a partir deles, discorrer análises sobre as manifestações da morte no cinema documentário, insinuando caminhos possíveis para a investigação de um fenômeno mais amplo - a curiosidade humana pelo evento de morte - que se manifestou em todos os períodos históricos aqui abordados, transmutando-se de acordo com as mudanças no contexto social e, numa via de mão dupla, moldando novos olhares e gerando transformações na sensibilidade dos indivíduos. Eu me propus trilhar esse caminho à luz da prática cinematográfica por identificar que essa área sempre foi profícua em lidar com o fenômeno da morte, gerando produtos culturais carregados de questões éticas e estéticas que remetem a aspectos sócio-histórico-relacionais que se abrem para o olhar antropológico.

A utilização das imagens audiovisuais na dinâmica acadêmico-investigativa da antropologia apresenta algumas possibilidades distintas. Freire aponta duas vertentes dessa relação, que ressalta serem diferentes, porém complementares: a utilização do filme como

objeto de pesquisa ou como instrumento de pesquisa (FREIRE, 2011, p. 106). Inseridas na primeira vertente, que destaco aqui por ser a abordagem escolhida para essa pesquisa, temos ainda diversas possibilidades de tratamento. Esse campo, que Claudine de France (1998) denomina de "antropologia fílmica", tem como objetivo a análise de filmes - ficcionais ou documentários - que possam fornecer informações para o estudo de um grupo humano ou de algum aspecto específico da vida desse grupo. Hikiji (1998a), em seu artigo sobre a constituição do filme como campo, observa a dificuldade de sistematização de metodologias antropológicas para análises fílmicas, mas ressalta o caráter de produto cultural do cinema e a possibilidade de compreensão de grupos sociais - tanto aqueles distantes, quanto aquele no qual o próprio antropólogo está inserido - a partir da análise fílmica.

Apesar da inexistência de uma coesão teórico-metodológica para a abordagem do cinema a partir dos estudos da humanidade, especificamente da antropologia, uma série de possibilidades foi lançada ao longo das décadas: desde as iniciativas dos antropólogos do grupo *Columbia University Research in Contemporary Cultures*, marcadas pelo contexto da Segunda Guerra Mundial e mobilizadas pelo governo norte-americano, como uma forma de traçar o perfil das sociedades inimigas; até as etnografias experimentais contemporâneas, que investigam as associações entre as representações cinematográficas e a própria escrita etnográfica. Outra abordagem relevante para a antropologia fílmica é aquela que retoma a semiótica da arte proposta por Geertz, uma etnografia de "veículos de significado" tomados como idiomas a serem interpretados (HIKJI, 1998a, p. 105).

Teixeira (2012, p. 196) descreve, em relação à estruturação do cinema como linguagem, o período após a Segunda Guerra como uma fase de revisão das regras de convivência sociocultural e reestruturação da instrumentação racionalizante que vigorou nas décadas anteriores. Segundo o autor, a busca era de "um novo fundamento, uma nova visão antropológica, uma nova concepção social", e é nesse contexto que se estabeleceu a linguagem como fundamento explicativo do mundo e, especificando aqui, do cinema. A estruturação desse campo como linguagem é criticada por Teixeira pelo seu potencial de submeter a imagética - elemento cinematográfico primordial - aos modos do discurso narrativo tradicional. Fica então a ideia de analisar produções audiovisuais não a partir das diretrizes aplicadas à linguagem - no sentido de linguagem relacionada à forma narrativa centrada na palavra -, não através de um modelo metodológico adaptado dos formatos analíticos do fonocentrismo ocidental, mas compreendendo-se o cinema como um tipo de narrativa correlata dessa linguagem, e que se relaciona desde o seu nascimento até hoje com

os formatos narrativos escritos, mas que se processa segundo parâmetros próprios da imagética cinematográfica. Hikiji (1998b), na sua dissertação sobre imagens de violência, adota um método de análise fílmica a partir da desmontagem, baseado na ideia de Goliot-Lété e Vanoye (1994) de que é necessário desconstruir o filme, separar seus elementos constitutivos, para então adquirir um certo distanciamento da obra e partir para o processo de "reconstrução", que estaria associado à interpretação. Nesse ponto, a autora retoma Geertz para justificar a "tradução" da linguagem cinematográfica para a linguagem verbal, num empreendimento de "anotação" de discursos sociais (HIKIJ, 1998, p. 38). Não pretendo empreender, nesta pesquisa, uma análise semiótica do tema nas investigações fílmicas realizadas, mas buscarei exercitar a estratégia da desmontagem e a visualização de componentes singulares da composição cinematográfica (planos, iluminação, som, cores, entre outros), por reconhecer - em coerência com minha própria formação anterior, em design gráfico - o poder de comunicação desses elementos visuais.

Apropriando-me da descrição do cinema como "um meio sinestésico e composto por uma multiplicidade de registros" e que, devido a esse caráter, demandaria o "uso de múltiplas molduras teóricas para sua compreensão" (STAM, 2003, p. 15), reconheço aqui a relevância das diversas possibilidades metodológicas que se apresentam no estudo do cinema associado à antropologia. Durante o caminho de definição do objeto desta pesquisa, que culminou no recorte da análise do fenômeno da morte mediada pelo filme documentário, considerei primeiramente a abordagem da chamada "etnografia de tela"¹¹, que preza pela análise aprofundada do filme no seu conjunto constitutivo, em detrimento do estudo da recepção, que consistiria em outra possibilidade analítica.

Ao longo das leituras sobre os mecanismos sociais associados à exibição do evento da morte, porém, a dimensão histórica desse fenômeno se mostrou crucial. Percebi que o conjunto das diferentes respostas dadas ao objeto, ao longo dos séculos, gerava uma totalidade que fornecia pistas esclarecedoras sobre as formas contemporâneas de mediação, especialmente do cinema documental. Optei, então, por adotar uma perspectiva mais ampla, evitando a centralização e aprofundamento sobre algumas obras específicas - uma versão anterior do projeto de pesquisa propunha três obras para análise. Justifico a nova rota através

¹¹ "Etnografia de tela" é um conceito proposto por Carmen Rial no seu texto "Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia" (2005) para referir-se aos estudos de textos midiáticos nos quais se emprega procedimentos próprios da pesquisa etnográfica, a citar: longo período de contato com o campo (nesse caso, os filmes), observação sistemática, registro em caderno, somados a ferramentas da crítica cinematográfica, como por exemplo, análise da iluminação, dos planos e movimentos da câmera, da trilha sonora, e da linguagem cinematográfica em geral.

do reconhecimento de que o objeto de estudo, a manifestação do evento da morte, e seu enfoque escolhido, a mediação dessa exibição pelo filme documentário, foram construídos e reconstruídos por variados contextos sociais e processos interpretativos, gerando diferentes produtos culturais ao longo do tempo. Considero, guiada pelas palavras de Da-Rin (2004, p. 19), essas diferentes tendências históricas como "diferentes objetivações" do mesmo tema, de modo que compreendo como possível manter a coerência mesmo numa abordagem tão plural.

A manifestação da morte através do filme documentário carrega o potencial de problematizar questões importantes, tanto sobre esse evento crucial da vida humana, quanto sobre a midiatização de imagens, aspecto fundamental da nossa sociedade. Considero que um elemento particular permeia as problematizações aqui levantadas, de uma forma ou de outra: a dimensão ética. O maquinismo/automatismo da "imagem-câmera"¹² (RAMOS, 2005, p. 159) e seu caráter essencialmente mimético são elementos determinantes para o despertar de reflexões sobre a ética nesse formato de representação. Ramos destaca a importância da singularização da imagem mediada pela câmera, e do desenvolvimento de análises que se debrucem sobre as particularidades desse tipo de imagem em relação a outras produções visuais. O autor escreve que "pensar a questão ética no documentário exige uma reflexão detida sobre a mediação da câmera e a singularidade que essa mediação confere à imagem-câmera no universo das imagens" (RAMOS, 2005, p. 185).

Veremos que desde os primórdios da história das imagens mediadas pela câmera, elas estiveram associadas à morte - por exemplo, no final do século XIX a fotografia póstuma era uma tradição na sociedade vitoriana. Ramos (2005, p. 195) propõe uma escala que vai do conceito de "imagem-qualquer" até a noção de "imagem-intensa", apontando que as imagens da morte real ocupam o extremo intenso dessa gradação. Segundo o autor, elas irrompem o espaço da fruição, quebrando a postura espectral. É nesse sentido que o cinema documental, ao lidar com a morte a partir do seu particular efeito de realidade, difere da "violência segura da ficção" (HIKIJ, 1998, p. 90).

¹² "A mediação da câmera conforma um universo de imagens que possui uma singularidade: traz, em sua aparência imagética, pelo espectador, a dimensão da tomada. As imagens-câmera são constituídas em uma circunstância de mundo a que denominamos 'tomada'. Na fruição dessa imagem, o espectador realiza um movimento que poderíamos, metaforicamente, caracterizar como um 'lançar-se' em direção à tomada e sua circunstância. A imagem-câmera dá ensejo a esse 'lançar-se' por ser conformada por um maquinismo, a câmera, que permite à circunstância da tomada deixar seu traço na forma de uma marca (um índice), em um suporte que 'corre' na câmera (película, chip digital, suporte videográfico). O correr do suporte na câmera relaciona-se de forma 'proporcional' [...] com o transcorrer do mundo. Ou seja, o mundo transcorre enquanto o suporte também 'transcorre'." (RAMOS, 2005, p. 185).

Delinearei a seguir questões relevantes para esta pesquisa, enfatizando que minha intenção não é chegar a respostas fechadas e concretas, mas apontar e experimentar análises possíveis. Como mencionei, a dimensão ética se estabelece como fio condutor dessas reflexões, referindo-se aos dois polos da fruição cinematográfica: o cinegrafista e o espectador. Em relação ao espectador: Como foi apreendido, através dos períodos históricos da sociedade ocidental, o estatuto ético possível para o olhar diante de um evento de morte? Quais as tendências observadas historicamente para a implicação da resposta do observador diante do evento representado? Em referência ao espaço ético construído pela relação entre cinegrafista e espectador: Como se dá o processo de comunicação da intenção assertiva do autor em relação à factualidade do conteúdo da obra no cinema documentário? Em que casos uma atitude deliberadamente dissimulada nesse sentido - nos casos da morte encenada e indexada como real - afeta a resposta do público ao evento visual? Qual a flexibilidade tolerada em relação à desconstrução do compromisso com a objetividade imposto às produções documentais?

A questão da atividade do produtor dessas obras, que chamaremos aqui de "sujeito-da-câmera" - conceito proposto por Ramos (2005, p. 184) -, define as questões norteadoras da pesquisa, ou seja, aquelas que serão alvo de investigação mais profunda. O autor define essa noção como a presença subjetiva que funda a "imagem-câmera", não se encerrando necessariamente na presença física - o cinegrafista - que segura a máquina - embora também o inclua, mas sim abarcando toda a circunstância de mundo no qual a tomada está inserida. Ramos ressalta que a singularidade do "sujeito-da-câmera" é existir para a circunstância de mundo no qual está inserido, sendo determinado em comutação com os outros sujeitos que também vivem essa circunstância, ao mesmo tempo que se lança e existe através da experiência do espectador (RAMOS, 2005, p. 186). Em relação a essa figura, destaco os seguintes questionamentos: Como se delinearam, ao longo da história do documentário, as justificativas requeridas socialmente para a representação visual de um fenômeno que carrega a essência de tabu cultural? Quais os limites e contornos impostos pelos diferentes contextos sociais e apontados por diferentes teóricos que justificaram a adoção de uma posição estritamente objetiva ou de uma postura intervencionista do cinegrafista diante de um evento de morte?

Sobchack escreve que "a contemplação da morte é ritualmente formalizada como uma reflexão moral das condições mortais do corpo, da fragilidade da vida, do fim da representação que a morte representa" (2005, p. 156). Como evento que implica diretamente

em problematizações de ordem moral ao ato de observá-lo, a manifestação visual da morte documentada aponta para um espaço constituído por relações sociais concretas que constroem uma base ética própria. A investigação desses produtos, tomados como objetivações visíveis de subjetividades compartilhadas (DA-RIN, 2004, p. 19), se estabelece como um campo fértil para a análise antropológica. Parto da ideia de que nem o fenômeno da morte nem o campo do documentário são "objetos naturais", e sim construções descontínuas através dos tempos, frutos de diferentes práticas e discursos. Aproprio-me da abordagem histórica de Foucault, retomada por Da-rin em sua análise sobre o cinema documentário, na intenção de observar as transformações do fenômeno da representação da morte provocadas pelas mudanças nos contextos econômicos, sociais e culturais da sociedade ocidental.

A partir de uma abordagem formal e teoricamente fragmentada, composta por descrições fílmicas, apanhados históricos e reflexões teóricas, discorrerei sobre a morte a partir do documentário, esse "catalisador de questões historicamente partilhadas" (DA-RIN, 2004, p. 19). Aproprio-me da expressão de Stam (2003, p. 15), "cubismo teórico", para referir-me à multiplicidade de visões que retomei nesta pesquisa. Discorrendo sobre a especificidade do documentário, Salles (2005, p. 68) reflete sobre o processo de construção desse tipo de obra, escrevendo que "depois de algumas semanas na ilha de edição, o diretor se torna refém do filme". De forma análoga, essa reflexão me remeteu ao caminho trilhado na construção de trabalhos acadêmicos. Seguindo com Salles: "a compreensão do tema impõe suas prioridades e a estrutura conduz a narrativa por caminhos determinados, nos quais certos desvios se revelam impraticáveis" (SALLES, 2005, p. 68). Penso que, assim como o documentarista, o pesquisador acadêmico, após períodos de planejamento, pesquisa e construção da sua produção, se vê obrigado a abandonar todos esses outros caminhos hipotéticos, essas possibilidades não realizadas, submetidas à lógica do texto e às exigências de estrutura. De qualquer forma, a própria escolha e o afunilamento do caminho pelo qual seguirá a pesquisa estão impregnados do caráter pessoal do autor. Analogamente, na história do documentário, diversos teóricos e cineastas afirmaram a impossibilidade do registro objetivo na produção cinematográfica.

A escolha da manifestação visual da morte como tema de uma análise associada à dimensão ética reflete uma visão que se volta para a pertinência da necessidade de se pensar a morte na atualidade. O corpo é uma das categorias mais persistentes na cultura ocidental, refletindo as grandes inquietações que ressoaram nos diferentes períodos históricos, relacionadas tanto a questões como a finitude do ser quanto às mais recentes exigências de

singularidade do indivíduo, resultante da individualidade moderna. O processo de transição do corpo da Idade Média, enquadrado numa coletividade social, para o corpo moderno, individual e privado, modificou completamente o papel desse elemento na vida ocidental. Já o estabelecimento do capitalismo industrial e da metrópole moderna, a partir do final do século XIX, implicou em rupturas radicais nas estruturas subjetivas de percepção e sensação, transformando as formas de lidar com o corpo e com os fenômenos dele decorrentes, e construindo novas produções culturais decorrentes dessas mudanças, como o cinema.

A trajetória de uma investigação que opta pela análise dos sentidos históricos atribuídos ao corpo, e na qual o investigador é parte da sociedade abordada, acaba por desvelar uma série de características naturalizadas, inseridas na estrutura pessoal do indivíduo, exibindo-as como construções históricas que são. Considero a morte como um dos fenômenos mais reveladores do papel do corpo na nossa sociedade. A instituição do individualismo moderno, com sua consequente privatização do corpo e disciplinalização dos eventos corporais, criou uma ruptura entre o sujeito e seu corpo, que passou a ser considerado "carne supérflua" (LE BRETON, 2009, p.24). O estatuto ideal do corpo, a partir da modernidade, passou a ser o da ausência. A presença do corpo passa a ser associada à sua deterioração, quando ele é percebido como "um outro" (TUCHERMAN, 1999, p. 71), relembrando o seu caráter orgânico, aspecto vivenciado com sofrimento e dor. Paralelamente, nesse período, a responsabilidade pela preservação do corpo foi imposta ao indivíduo, que passou a internalizar a obrigação de viver uma vida "saudável", sob a noção de que doença e morte dependem de cada um. O evento da morte foi então posto sob rigorosa disciplina, na medida em que passou a representar uma ameaça à ordem social estabelecida. Ao mesmo tempo em que a morte natural é movida para espaços cada vez mais privados, longe dos olhos de todos, a morte violenta passa a provocar cada vez mais fascínio, em exhibições de espetáculos sensacionalistas. A partir da modernidade, até hoje, a morte foi submetida a rigorosos preceitos éticos, pelo perigo que sua irrupção na vida social representa à estrutura racionalista/produtiva que nos guia. Execuções violentas como as da Inquisição, nas quais corpos vivos eram castigados através do fogo em processos de tortura extrema, foram abolidas do ambiente público, dando lugar à morte rápida, "humanizada", e por vezes produzida em série a partir das novas tecnologias. Por outro lado, as manifestações desse fenômeno tornaram-se cada vez mais imaginativas e presentes nos espaços midiáticos.

Os pitagóricos, na Grécia Antiga, foram os primeiros a recusar a entrega à morte como uma virtude, ideia celebrada na sociedade grega, na qual eram considerados heróis aqueles

que acolhiam a morte ao invés de sofrê-la (TYUCHERMAN, 1999, p. 24). O princípio da recusa da morte nos estrutura desde os primórdios do estabelecimento das bases racionalistas para a administração do cotidiano, influenciando desde o âmbito pessoal/privado - na eticalização do cuidado com o corpo ou na medicalização das mortes no seio familiar - até nossas experiências públicas - de fruição de imagens violentas ou moralização das reações esperadas diante do confronto com a morte do outro. A morte pode ser considerada o fator mais potencialmente desestruturador da nossa ordem social, pois está além do visível e do codificado, e por isso suas representações são limitadas e demandam uma série de regras éticas e morais. Dessa forma, as imagens de morte, através das diferentes formas que são apresentadas e justificadas, à medida que são aceitas ou rejeitadas, fornecem as peças para compor um quadro geral da presença do corpo na nossa sociedade, e para ajudar-nos a compreender as nossas concepções teóricas e nossas configurações práticas relacionadas à experiência de viver.

2 BREVE HISTÓRICO DA ICONOGRAFIA DA MORTE

2.1 Morte e Sociedade

Na tela, morremos todas as tardes.
André Bazin, *Morte todas as tardes*, 1951.

É um fenômeno geral na nossa natureza que aquilo que é triste, terrível, até horrendo nos atraia com irresistível fascínio; que nos sintamos repelidos e atraídos com a mesma força por cenas de dor e de terror.

Schiller, *Sobre a arte trágica*, 1792.

No final do século XIX, em um beco sombrio localizado na zona de Pigalle, em Paris, um pequeno prédio atraía uma vasta audiência durante todas as noites de espetáculo. A aventura tinha início já no percurso de vias estreitas que levavam à Rua Chaptal, número 20. A estrutura do edifício, uma antiga capela neogótica do século XVIII, mesmo depois de um incêndio ainda preservava os dois anjos sorridentes esculpidos nas vigas do teto em formato de abóbada, e que lá permaneceriam recebendo os espectadores até 1962. Os antigos confessionários haviam sido transformados em assentos, e dizia uma lenda que era possível ouvir o som de freiras rezando enquanto os peculiares eventos eram representados em cena. Seu pequeno palco, de aproximadamente sete por sete metros, ficava localizado tão perto da plateia que há rumores de que um crítico dizia que era possível cumprimentar os atores em cena com um aperto de mão sem precisar deixar seu assento. Essas particularidades, combinadas com o arranjo das filas de cadeiras e o diminuto tamanho do espaço interno do prédio, conhecido como um dos menores teatros de Paris, contribuíam para o clima claustrofóbico que permeava as apresentações. Contam os relatos que em uma ocasião um médico particular foi contratado especialmente para a casa, não só como uma estratégia de publicidade, mas também para dar assistência aos espectadores que desmaiavam durante as peças. Acima de todos os rumores e mistérios, o *Théâtre du Grand Guignol* é mencionado em artigos que datam das décadas de 1940-50 como uma instituição, uma tradição, permanecendo nos guias turísticos parisienses ao lado de atrações como a Torre Eiffel, o Museu do Louvre e o restaurante Maxim's.

Mas o que atraía cidadãos locais e turistas até esse pequeno teatro? Um médico que descobre que um dos seus pacientes é amante de sua esposa e se vinga operando o cérebro do sujeito que, enlouquecido, reage atingindo o cérebro do médico com uma lâmina, conta um artigo da *Time Magazine*, de 1947. O rosto de uma mulher idosa que é pressionado contra um

fogão em brasa, enquanto o vapor sobe para o teto do palco, cena comentada num artigo da *See Magazine*, de 1950. Torrentes de sangue, olhos arrancados, rostos chamuscados por fogo, corpos dissolvidos em banhos ácidos, braços e cabeças cortadas, estrangulamentos, segundo o artigo da *The New York Magazine*, de 1957. Um mestre de tortura chinês que arranca uma tira de carne das costas nuas de suas vítimas, um lunático que arranca o olho de uma jovem mulher com uma agulha de tricô, as mãos de um soldado francês que são cortadas pelo inimigo, diz um artigo da *Callboard Magazine*, de 1996. Necrofilia, violação de tumbas, mutilação de corpos, estados alterados de consciência através de drogas ou hipnose, perda de consciência, perda de controle, pânico, descritos em um artigo para a *Grand Street Magazine*, 1996.¹³

O *Grand Guignol* abriu suas portas em 1897, ano no qual o escritor Oscar Méténier comprou a antiga capela e transformou-a em teatro. Piedade descreve alguns aspectos do comportamento desse primeiro representante do peculiar local:

Méténier tinha o hábito de preparar seu público desde o início do espetáculo, chegando ao teatro vestido de preto e cercado por dois guarda-costas, para, como um mestre de cerimônias vampiresco, narrar à plateia detalhes nauseantes sobre crimes bárbaros que ele supostamente acabara de ouvir na delegacia – ambiente que, como lembram Hand e Wilson (2002, p. 268), ele conhecia bem, já que também trabalhara como secretário de Polícia. (PIEADADE; CÂNEPA, 2014, p.97)

A época áurea do terror no *Grand Guignol* aconteceu em decorrência da gestão seguinte, de Max Maurey, que teve início em 1898. Maurey trouxe consigo jovens atores e dramaturgos, dentre os quais merece destaque André de Latour, escritor que ficou conhecido como o "príncipe do terror" e que transformou o modelo do teatro a partir da introdução de adaptações de obras literárias de terror, como as do americano Edgar Allan Poe, mesclando então narrativas clássicas e modernas.

As intimistas instalações locais impunham uma maior aproximação entre palco e plateia, como mencionado anteriormente, e era tradicional que os espectadores sentados na

¹³ Todas as informações sobre o Teatro *Grand Guignol* foram colhidas de artigos publicados em revistas ao longo das décadas de 1940-1990, disponibilizados no site www.grandguignol.com, mantido por uma companhia de teatro de São Francisco, nos Estados Unidos, que atua traduzindo e representando as peças originais. As referências utilizadas nesse texto foram retiradas dos seguintes artigos (os autores de alguns deles não foram citados): *Theatre of Horrors*, artigo publicado na *See Magazine* (1950); *Fading Horrors of the Grand Guignol*, artigo escrito por P. E. Schneider e publicado na *The New York Times Magazine* (1957); *The Grand Guignol: Aspects of Theory and Practice*, artigo escrito por Richard J. Hand e Michael Wilson e publicado na *Theatre Research International* (2000); *The Gore and Glory of the Grand Guignol*, artigo escrito por Russel Blackwood e publicado na *Callboard Magazine* (1996); *House of Horrors*, artigo escrito por Agnes Pierron e publicado na *Grand Street Magazine* (1996); *Murders in the Rue Chaptal*, artigo publicado na *Time Magazine* (1947).

primeira fila saíssem com a roupa manchada com respingos do sangue cenográfico. Alguns escritos relatam que existiam salas para as quais as pessoas podiam se retirar caso ficassem muito chocadas com as cenas, e que desmaios e mal-estares eram corriqueiros durante as apresentações. No artigo *Theatre of Horrors* (1950) o autor escreve: "Se o apetite por tais prazeres é inato ou adquirido, essa é uma questão para os psicólogos. Mas o fato é que este apetite é forte". Em *Fading Horrors of the Grand Guignol* (1957) é afirmado que "O espectador comum tem sede de sangue; ele sempre precisa de mais." (tradução minha).

Que o gosto pelos "prazeres do horror" é uma questão relegada somente à psicologia, é sábio discordar. De fato, ao longo deste texto a questão será tratada através da abordagem antropológica, e as imagens de morte, como objeto de construção de conhecimento científico, são aqui o ponto inicial desse jogo de "observar, interpretar, comparar", que se constituem na base do processo cognitivo, como descrito por Freire (2011) no seu texto sobre ética, estética e formas de representação no campo documentário. Partindo do reconhecimento da importância da observação das manifestações sensíveis do assunto abordado, as informações sobre o *Grand Guignol* nos fornecem uma série de elementos interessantes para tecermos alguns questionamentos sobre o tema: qual a motivação dos espectadores que, por cerca de seis décadas (em alguns períodos mais entusiasticamente, em outros em menor escala) se deslocaram até um teatro de dimensões mínimas para encarar apresentações que faziam muitos passarem mal e até desmaiarem? Em escala mais abrangente, de onde surge o desejo de assistir a eventos de morte, e mais, em que aspectos o olhar que se lança para uma morte representada (tais quais os assassinatos cometidos no palco do teatro de horrores) difere daquele que se lança para uma morte factual, e de que forma os meios através dos quais essa morte se revela interferem nesse processo (através dos palcos, de imagens gravadas por uma câmera)? É inevitável que a questão da ética surja em meio a tais análises, e nos deteremos sobre ela mais adiante. No momento, é interessante fazer um percurso histórico, avançar e retroceder em relação ao período do teatro *Grand Guignol*, observando de que formas a morte tem fascinado e atraído os olhares ao longo das décadas.

Após um curto período de intenso sucesso, o Teatro *Grand Guignol* foi acometido por uma severa crise, logo após o final da Segunda Guerra Mundial, encerrando suas atividades em 1962. Em 1947 a atriz inglesa Eva Berkson, então diretora do teatro, já afirmava: "cheguei à conclusão de que a única forma de assustar uma plateia francesa depois da Guerra é mutilar uma mulher em cena. Uma mulher de verdade, e jogar os pedaços ao público!" (BISCAIA FILHO apud PIEDADE; CÁNEPA, 2014, p. 97). Embora alguns críticos tenham especulado

que o motivo do declínio seria a intolerância do público ao horror representado em cena, após a vivência das atrocidades cometidas em larga escala durante a guerra, o fato é que a demanda por representações de morte e violência estava longe de cessar. É coerente afirmar que a sensibilidade do público havia se transformado, e o sofrimento filmado pelas câmeras do cinema e da televisão forneciam uma representação com a qual o antigo teatro de horrores não conseguiu competir. Por volta desse período os filmes da companhia Hammer (*The Curse of Frankenstein*, 1957; *Dracula*, 1958; *The Mummy*, 1959; *The Curse of the Werewolf*, 1961) e thrillers como "As diabólicas" (*Les Diaboliques*, Henri-Georges Clouzot, 1954) e "Psicose" (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) já faziam sucesso entre a audiência.

Como perceberemos ao longo do texto, a visão da morte e seus correlatos - a violência, o cadáver - sempre exerceu um inquietante fascínio sobre os seres humanos, sendo apresentada a espectadores através dos meios de representação possíveis em cada contexto social e período histórico, como veremos a seguir. Antes de iniciar esse breve percurso histórico, é interessante observar as colocações de Bataille sobre o assunto:

Digamos, sem mais demora, que a violência, e a morte que a representa, têm um duplo sentido: de um lado o horror nos afasta, ligado ao apego que inspira a vida; do outro, um elemento solene, ao mesmo tempo assustador, nos fascina, introduzindo uma inquietação suprema. [...] o interdito fundado pelo medo não nos propõe somente observá-lo. [...] Derrubar uma barreira é, em si, algo de atraente; a ação proibida adquire um sentido que não tinha antes, quando um terror, ao nos afastar dela, cercava-a com um halo de glória. "Nada", escreve Sade, "contém a libertinagem..., a verdadeira maneira de espalhar e multiplicar os desejos é querer lhe impor limites." Nada contém a libertinagem..., ou melhor, de forma geral, não há nada que reduza a violência. (BATAILLE, 1987, p. 42)

Voltando a Paris, dessa vez no ano de 1864, cerca de três décadas antes do *Grand Guignol* abrir as portas, encontramos multidões disputando espaço diante de uma grande janela de vidro, concorrendo pelo melhor espaço para visualizar o mais recente cadáver exposto no necrotério da cidade. Schwartz (2001) descreve, através de declarações de críticos e personalidades da época, o apelo que essas exposições tinham sobre o público. O comentarista social Hughes Leroux, por exemplo, escreve em 1888 que "poucas pessoas que visitaram Paris não conhecem o necrotério" (apud SCHWARTZ, 2001, p. 412), e o escritor Émile Zola descreve tais mostras como "um show acessível a todos" (SCHWARTZ, 2001, p. 414). Schwartz aponta ainda que nas ocasiões mais movimentadas, quando a história de um crime era divulgada na imprensa popular, os visitantes faziam filas na calçada para entrar na *salle d'exposition* onde estava exposta a vítima, chegando a alcançar um registro de até 40 mil pessoas num único dia.

Algumas pessoas acreditavam que a popularidade das visitas públicas ao necrotério, como o próprio interesse nos jornais, originava-se do interesse público pela assim chamada realidade. "E se, em vez das suas histórias das pinturas mais assustadoras, eles preferem a realidade, e que realidade", observou Firmin Maillard, um dos primeiros historiadores do necrotério. Um artigo no *Le Paris* alardeava que a visita valia a pena porque o que se vê "não são imitações, nem *trompe l'oeil*". (SCHWARTZ, 2001, p. 413, grifos do autor)

O necrotério ficava localizado no centro de Paris, atrás da catedral Notre Dame, e se mantinha aberto para visitação durante o período compreendido entre o amanhecer e o anoitecer, em todos os dias da semana. As exposições geralmente eram compostas de duas filas de cadáveres, dispostos em lajes de mármore, revelados para o público através da enorme janela de vidro com cortinas verdes de cada lado, que reforçavam o aspecto teatral das ocasiões. Apesar de ter assumido esse caráter de espetáculo, a função original do necrotério, como instituição municipal que de fato era, seria o de funcionar como depósito para os mortos anônimos e auxiliar, através da exibição dos corpos, na sua identificação. É notável, porém, através da análise das descrições publicadas na imprensa popular, que a maioria das pessoas não frequentava o local com o intuito de reconhecer os cadáveres e cumprir um dever cívico, mas essencialmente para olhar.

Os visitantes do necrotério não iam para identificar cadáveres [...] Sem dúvida, o necrotério era uma atração mórbida. De modo mais significativo, no entanto, fazia "parte das curiosidades catalogadas, das coisas pra ver, na mesma categoria da Torre Eiffel, de Yvette Guilbert e das catacumbas". Em outras palavras, esse serviço público foi vivenciado como uma atração parisiense. (SCHWARTZ, 2001, p. 419)

A imprensa do período estabeleceu uma conexão intrincada entre os textos escritos e as exposições tridimensionais. Saliot escreve que "A encenação do cadáver refletia a teatralização já presente nas palavras. A interação entre discurso e imagem parecia, portanto, ser mediada por uma fenomenologia específica do visível" (2015, p. 186, tradução minha). Schwartz descreve: "O necrotério serviu como um auxiliar visual do jornal, colocando no palco os mortos que haviam sido descritos em detalhe, com sensacionalismo, pela palavra impressa." (2001, p. 415). Dentre os diversos formatos veiculados na imprensa, o que fazia mais sucesso eram os *fait divers*, reportagens de acidentes e crimes abordados de forma sensacionalista.

O *fait divers* era uma rubrica do jornal popular que reproduzia com detalhes extraordinários, escritos e visuais, representações de uma realidade sensacional. [...] Por seu papel de destaque em tantos *fait divers*, textos sobre o necrotério apareciam com regularidade no jornal. Como explicou Alphonse Devergie, inspetor médico do

necrotério: "Quando os jornais anunciam um crime, um grande número de curiosos chega ao necrotério". E, é claro, quando uma grande multidão aí se reunia, *isso* tornava-se tema para outras reportagens, que por sua vez mantinham o cadáver, o crime não solucionado e o necrotério no olho do público [...] (SCHWARTZ, 2001, p. 415-416)

Da-Rin (2004, p. 32) descreve os *fait divers* como seções dos jornais que noticiavam crimes extraordinários e fatos bizarros. Saliot (2015, p. 186) cita três desses noticiários do final do século XIX que se estabeleceram como parte importante da história do necrotério e que, segundo a autora, articulam de forma interessante a noção de corpos como *commodities*¹⁴: o caso da *Enfant de la Vilette*, a *Belle Écaillère* e a célebre *Enfant de la rue Vert-Bois*. A criança à qual se refere o primeiro caso torna-se um marco por ter sido o primeiro cadáver embalsamado a ser exibido no local. No ano de 1840, o pequeno corpo foi encontrado numa vala, no subúrbio, com a garganta cortada. O crime foi considerado tão violento que as autoridades resolveram conservar o cadáver por mais tempo para aumentar as chances de identificação e facilitar a busca pelo assassino. A criança foi então completamente vestida, seus olhos substituídos por olhos artificiais, suas bochechas rosadas com pigmento e seu corpo foi disposto em uma pequena cama branca, numa plataforma elevada, onde ficou exposta para visitação.

Em 1886, no final de julho, outro caso envolvendo uma criança ganhou difusão através dos jornais e do necrotério. O corpo de uma pequena garota foi encontrado, na Rua *Vert-Bois*, sem sinais de violência, de modo que não se sabia a causa da morte. A criança foi vestida e disposta numa pequena cadeira e enrolada num cobertor vermelho que ressaltava sua palidez. A imagem do cadáver foi reproduzida na imprensa popular e essa divulgação atraiu um público especialmente numeroso à exibição. Saliot revela que já no dia três de agosto foram estimadas cerca de cinquenta mil visitas (SALIOT, 2015, p. 187). A autora ressalta a magnitude da cobertura da imprensa, através da divulgação de imagens da própria criança e do público que a visitava, de crônicas escritas e até mesmo de uma narrativa ilustrada em formato de romance, publicada no *Le Journal Illustré*. Apesar de ser guardado toda noite em uma caixa refrigerada, o cadáver posteriormente começou a apresentar sinais de decomposição, e só então os médicos decidiram fazer a autópsia, no dia seis de agosto, concluindo que a morte havia acontecido em decorrência de sufocamento.

Entre 1825 e 1879, quase todos os guias de viagens turísticas de Paris continham uma referência ou mesmo um capítulo inteiro descrevendo o necrotério. Estima-se que nos anos

¹⁴ *Commodity* pode ser traduzido como: produto, mercadoria, objeto que apresenta uma utilidade.

mais movimentados, o número de visitantes chegava a um milhão. Suas exposições tornaram-se uma tradição, assim como se tornaria o *Grand Guignol* alguns anos adiante. É interessante transcrever do texto de Schwartz o comentário, em tom de protesto, do jornalista Pierre Véron, no artigo *La Morgue*, para a revista *La Marasins pittoresque*, sobre o fechamento do espaço, em 1907, com o intuito de compreender o tamanho interesse da sociedade por essa atração:

O necrotério foi o primeiro, entre os teatros deste ano, a anunciar seu fechamento... Quanto aos espectadores, não têm direito de dizer nada porque não pagavam. Não havia contribuintes, apenas frequentadores habituais, porque o show era sempre gratuito. Foi o primeiro teatro gratuito para o povo. E eles nos dizem que está sendo cancelado. Povo, a hora da justiça social ainda não chegou. (VÉRON apud SCHWARTZ, 2001, p. 414)

A forma narrativa dos *fait divers* seria incorporada a outros tipos de atrações na Paris do final do século XIX, como, por exemplo, nas exposições do museu de cera Grévin, inaugurado em 1882. Schwartz relata que o *musée* chegou a ser comparado com o necrotério em um cartum de jornal, no qual dois operários olham boquiabertos uma figura de cera estendida em uma laje e um exclama: "Uau, parece um cadáver de verdade", enquanto o outro fala: "Isso é quase tão divertido quanto o necrotério" (SCHWARTZ, 2001, p. 420). Fundado pelo jornalista Arthur Meyer e pelo caricaturista Alfred Grévin, e inspirado pelo famoso museu Madame Tussaud de Londres, o espaço foi pensado como um "aprimoramento" dos jornais, o que significava uma representação mais verossímil dos fatos noticiados, um *journal plastique*. As exposições eram compostas pelos *tableaux*, que eram quadros resultantes da composição das figuras de cera com acessórios e ornamentos (peças de roupa originais, armas autênticas, jornais de época, por exemplo).

O espaço chegava a atrair cerca de meio milhão de visitantes por ano naquele período, um número menos expressivo do que o de visitantes do necrotério, mas, ao contrário deste, continua funcionando até os dias atuais, e neles as manifestações da morte, por mais realistas que sejam, são recebidas com muito mais naturalidade do que os cadáveres de verdade. Não só ao aspecto da verossimilhança, mas também a outro elemento que lhe está associado, se deve o sucesso do *Musée Grévin*,: a narratividade. Schwartz descreve a exposição *L'Histoire d'un crime*, uma narrativa em série de sete quadros, retratando as particularidades de "um crime do começo ao fim: o assassinato, a prisão, o confronto do assassino com sua vítima no necrotério, o julgamento, a cela do condenado, a preparação para a execução e a própria

execução" (SCHWARTZ, 2001, p. 428). Comentários de críticos da época relatam a intensidade da exposição e a multidão enorme que se amontoava para vê-la.

Essa história anunciou-se como um folhetim, no entanto a crítica considerou-a um *fait divers*. Isso não apenas espelha a indistinção entre realidade e ficção que caracterizou cada gênero, mas também sugere que o que era tão notavelmente real em "*L'Histoire d'un crime*" não eram seus adereços nem suas figuras de cera, mas sua narrativa sequencial. [...] O movimento do espectador [ao caminhar entre os quadros] infundia aparência de vida à exibição; e o movimento sequencial vinculava "*L'Histoire d'un crime*" à vida real. (SCHWARTZ, 2001, p. 428)

O necrotério (1864-1907), o museu Grévin (1882) e também o teatro Grand Guignol (1897-1962) são representativos do desenvolvimento da linguagem visual da Europa de fim de século, assim como da relação da morte com o entretenimento, temas que norteiam este texto. Durante esse período a França se encontrava numa era de ascensão da imprensa, e a relação entre a palavra impressa (já consagrada através dos jornais) e os motivos visuais ganhava ares de interdependência. O necrotério se consolidou como um auxiliar visual do jornal, exibindo os mortos anunciados e descritos em detalhes nas colunas. As exposições do museu imitavam o formato dos tabloides, apresentando quadros sem relação de histórias, aparentemente desconexos, lado a lado, como uma espécie de jornal plástico. Muitas das peças do "teatro do horror" eram inspiradas nas manchetes que circulavam pelo território europeu e apresentadas no estilo naturalista dominante na França, e, outras eram adaptadas de obras literárias célebres, como os textos do escritor americano Edgar Allan Poe, mesclando "narrativas horroríficas antigas e modernas" (PIEIDADE; CÁNEPA, 2014, p. 97).

Esses eventos representavam uma ordem social criada sob o olhar do público e por tal olhar (SCHWARTZ, 2001, p. 423), em uma sociedade exaltada com os eventos do presente, em especial aqueles que despertavam fascinação, como pode ser observado em relação ao caso das situações de morte. É possível observar também a dominância da representação naturalista, através da progressiva incorporação de técnicas e estratégias que buscavam satisfazer o olhar sempre em mutação do público. Outra característica em notável desenvolvimento no período é o caráter fragmentado das narrativas de entretenimento, desde os cadáveres sem identificação e sem história do necrotério (ou melhor, com histórias criadas e propagadas pelos periódicos), passando pela efemeridade das coleções do museu Grévin que eram constantemente substituídas de acordo com o interesse do público pelos fatos diários, até o ritmo acelerado e contrastante do *Grand Guignol*, que no período de Max Maurey apresentava várias peças intercaladas, entre terror e comédia, em uma só noite (PIEIDADE; CÁNEPA, 2014, p. 97).

Dentre as inovações tecnológicas associadas diretamente à emergência do cinema está a técnica do panorama, caracterizada pela utilização de técnicas de manipulação da visão que permitiam a intensificação da ilusão de realismo. Apesar de existir desde o fim do século XVIII, foi a partir da década de 1880 que essas cenas passaram a funcionar como auxiliares visuais da imprensa de massa, da mesma forma que as atrações comentadas anteriormente, e ganharam popularidade no final do século. A particularidade dessas instalações era a produção de uma experiência que excedia a visualidade, partindo para uma espécie de corporalidade, conferindo ao espectador a ilusão de participação na cena¹⁵.

Panoramas de cenas de guerra, que mesclavam paisagens fotografadas e cenas pintadas, alcançavam grande repercussão entre o público. Em *Batalha de Navarino*, de 1830, os espectadores podiam se imaginar num navio de guerra real. Em *Les Cuirassiers de Reichshoffen*, de 1881, se viam no meio de uma derrota das tropas francesas na Guerra Franco-Prussiana. Schwartz conta que no catálogo dessa atração podia-se encontrar um agradecimento ao escultor Jules Talrich pelo fornecimento das figuras de cera que representavam os corpos espalhados pelo cenário (SCHWARTZ, 2001, p. 430). É interessante citar também uma declaração de 1890, encontrada na *Encyclopédie enfantine recommandé pour les écoles*, sobre os temas representados pela técnica:

Cenas de eventos correntes têm a capacidade de atrair a multidão, que ainda se emociona com um evento recente, uma catástrofe, uma execução ou um assassinato famoso. As pessoas reexaminam o acidente ou o crime em um quadro que cria a ilusão de realidade. (SCHWARTZ, 2001, p. 431)

Estamos analisando aqui algumas formas de atração associadas a eventos de morte que aconteceram paralelamente ao advento da imagem fotográfica e cinematográfica, no período moderno, e que contribuíram para a construção de uma sensibilidade associada ao gosto pela ilusão de realidade. Apesar da influência crucial do surgimento da técnica fotográfica sobre a questão da visualidade em nossa sociedade, sabemos que no período anterior ao

¹⁵ Entre 1890 e 1900 muitos panoramas tiveram êxito, por exemplo, na simulação de movimento, como foi o caso do projetado pelo pintor Poilpot, em 1892, que retratava o naufrágio do navio *Le Vengeur* e cujo convés, no qual ficava o público, se projetava para frente e para trás, dando a sensação do balanço do mar. Progressivamente, foram sendo incorporadas às instalações imagens fotográficas em movimento. Foi o caso de *Maerorama*, também uma simulação de passeio de barco, utilizando a mesma plataforma com movimento do *Le Vengeur*, com o acréscimo de sensação de vento e ondas produzidas por um mecanismo de ar comprimido, e no qual os visitantes assistiam a filmes que retratavam vistas costeiras de locais como a África, Itália e a própria França. O advento do cinema não foi encarado, naquela época, como um substituto das outras técnicas de ilusão de realidade, e, sim, como uma possibilidade complementar na geração de sensações de movimento e manipulações visuais. (SHWARTZ, 2001, p. 434-435)

desenvolvimento de tal aparato maquínico, a morte já era intensamente representada. Para uma compreensão mais ampla das transformações ocorridas no campo da exploração visual da mortalidade, é necessário empreender uma análise das formas de pensamento e dos variados modos de agir que grupos humanos de diferentes períodos históricos associaram à questão da morte. Nesta pesquisa, as considerações realizadas se referem, especificamente, à sociedade ocidental da Idade Média até os dias atuais.

A consciência da morte é uma das particularidades constitutivas do homem em relação aos outros animais. Enquanto estes possuem uma percepção da morte associada à preservação instintiva, o ser humano compreende tal evento não apenas como uma destruição biológica ou material, mas como a supressão de um ser relacional. Rodrigues (2006, p. 20) escreve que: "o vazio da morte é sentido primeiro como um vazio interacional. Não atinge somente os próximos, mas a globalidade social em seu princípio mesmo." Através desse pensamento, compreende-se a sociedade como fundamentada sobre o elemento da corporalidade viva, entendida como a presença de um corpo em ação. A negação da atividade do corpo imposta pela morte tem suscitado, ao longo da história, o desenvolvimento e a manutenção das mais diversas práticas rituais, expressas através de cuidados e preocupações especiais acerca dos elementos mortuários. Mas é importante ressaltar que, além do âmbito da ritualização fúnebre, a consciência humana da morte tem atuado na construção das práticas cotidianas dos grupos sociais, ou seja, nas formas de vida. Sobre essas "rotinas de morte", Rodrigues afirma:

Toda essa preocupação social em afastar a morte supõe, evidentemente, uma certa consciência realista do desaparecimento dos indivíduos e dos perigos estritamente sociológicos que este desaparecimento comporta. Não basta à sociedade produzir explicações e tabus que afastem a morte: é preciso ainda que ela tome decisões efetivas para assegurar sua continuidade 'contra' e 'através' do desaparecimento de seus membros. [...] Os aparelhos sociais devem se armar para responder à terrível ameaça de aniquilamento presente no vazio interacional que o desaparecimento dos indivíduos deixa: 'buraco negro' que é ainda mais morte que o cadáver - porque, se o cadáver é antvida (mas ainda vida), a ausência é a mais verossímil metáfora do nada. Por esta razão, as sociedades são obrigadas a assumir atitudes firmes diante do desaparecimento de seus membros. Estas atitudes começam por uma espécie de rotinização da morte, ou seja, pela inserção dela em um esquema de expectativas. (RODRIGUES, 2006, p. 67)

É fundamentada nessa ideia de que as concepções de morte atuam na composição dos meios de vida que a análise da representação visual da mortalidade - especificamente a partir das manifestações do cinema documentário - é justificada como um meio de compreender os códigos de estruturação estabelecidos na nossa cultura. A necessidade do exame da apropriação cultural da morte por diferentes grupos sociais se justifica à medida que revela

elementos comuns e variantes nas representações de morte e comportamentos associados, através dos períodos históricos, o que facilita a percepção de que as noções associadas ao tema, na atualidade, são resultado de uma construção temporal, e não de sistematizações absolutas e fechadas em si mesmas.

Tendo estabelecido que a maneira com a qual se lida com morte é uma construção social, é importante retomar os processos históricos que levaram à composição dos modos e representações associados ao tema na atualidade. É interessante iniciar o inventário desse aspecto, na sociedade Ocidental, a partir do período da Idade Média. Constituindo o ínterim de transição entre a Antiguidade e a Idade Moderna, a era medieval teve seu início determinado a partir do século V - com as invasões ao Império Romano e sua consequente queda - e sua extensão considerada até o século XV - com a emergência do capitalismo comercial e o desenvolvimento da urbanização. Nesse intervalo de dez séculos iriam ocorrer importantes transformações que atuariam diretamente na implantação do fenômeno do individualismo, que marcaria a sociedade ocidental a partir da modernidade.

2.2 Morte Medieval

Uma das principais características do mundo medieval é a dominância da influência cristã e, conseqüentemente, das significações que essa doutrina estabeleceu sobre a morte. Até o século XI, a noção predominante era a de coletividade e interdependência. Os cristãos dos primeiros séculos concebiam uma ligação entre o mundo material e a "eternidade", entre vivos e mortos. A concepção de "ressurreição da carne" demonstrava a ausência de uma separação entre corpo e alma, ideia que seria introjetada na mentalidade ocidental apenas alguns séculos depois. Seguindo essa linha de pensamento, o corpo era considerado um elemento fundamental na salvação e, dessa forma, rituais como o batismo eram necessários para a segurança na vida eterna, enquanto a cremação era amplamente condenada. A morte era concebida como um sono através do qual os homens se entregariam até o final dos tempos, quando, então, ocorreria o reencontro com Cristo.

Tal concepção de unidade entre corpo e alma motivava algumas práticas referentes às atividades de sepultamento. Por exemplo, aos condenados, frequentemente, eram recusadas sepulturas, e, assim acontecendo, seus corpos podiam ficar pendurados ou expostos até a putrefação. Acreditava-se que tais penalidades impostas ao cadáver faziam parte do sofrimento a que essas pessoas deveriam ser submetidas. De fato, Rodrigues (2006, p. 104)

conta que os casos de recusa de sepultura eram inúmeros: "as crianças não batizadas, os suicidas, aqueles que não fizessem suas Páscoas, os que tivessem duelado, os pecadores notórios, os que não fizessem testamento, os excomungados, os apóstatas, os hereges [...]". Poderiam ocorrer, inclusive, exumações dos corpos que houvessem sido enterrados em desacordo com as normas religiosas, para que estes voltassem a ocupar o lugar que lhes era considerado apropriado.

A ritualização da morte medieval¹⁶ consistia numa preparação governada pelo próprio moribundo, com assistência da sua família, já a partir do momento em que se percebiam os primeiros sinais de doença fatal. A iminência da morte não era evitada através de mecanismos que buscariam restaurar o corpo, como, por exemplo, as intervenções médicas. Apenas em algumas ocasiões o doente fazia uso das drogas que poderiam ajudá-lo a suportar as dores dos últimos momentos. Geralmente, a morte acontecia no mesmo leito no qual se dormia durante a vida. A presença de um sacerdote era habitual, e faziam também parte desse ritual a confissão dos pecados, a reconciliação com as pessoas com as quais se conviveu, assim como a enunciação do testamento - que só passaria a ser escrito a partir do século XII.

A preparação do cadáver consistia no seu envolvimento em uma mortalha e a disposição do mesmo em um local onde pudesse ser exibido diante da porta de casa, até o momento em que fosse encaminhado para o sepultamento. Ariès (1990, p. 168) ressalta que o corpo permanecia visível até o fechamento definitivo do sarcófago. Esse autor divide o processo funerário em quatro fases: a expressão da dor imediatamente após a morte - o único momento em que era habitual um posicionamento mais dramático; a absolvição do morto, realizada por um sacerdote; o cortejo fúnebre, através do qual o cadáver era transportado até o local do enterro, acompanhado das pessoas com as quais conviveu; e o sepultamento propriamente dito, "breve e sem solenidade" (ARIÈS, 1990, p. 86).

Uma das principais características da mortalidade desse período é o seu aspecto comunitário. O esperado era que a morte ocorresse com testemunhas, cerimonial e conhecimento público. Por esse motivo, a morte repentina era considerada uma maldição, "vergonhosa e difamante - expressão da cólera divina" (RODRIGUES, 2006, p. 104). A Idade Média foi marcada por essa concepção de integração entre os diversos elementos do mundo material e espiritual, como descreve Rodrigues:

¹⁶ As informações sobre os aspectos da ritualização fúnebre medieval foram colhidas nas seguintes referências: ARIÈS (1989), ELIAS (2001), RODRIGUES (2006), e SCHMITT (2008).

As imagens que os cristãos se fizeram da morte, da vida e da imortalidade variaram no tempo. No mundo medieval, os contrastes, os cortes e as oposições que caracterizavam as épocas seguintes da história das mentalidades ocidentais se manifestaram de maneira inteiramente diferente. Nos espíritos da época, uma rede cerrada de correspondências entre a anatomia e a fisiologia humanas, entre as diferentes idades da vida e o tempo cósmico, remetia a um sistema mais amplo de correspondências, entre o microcosmos e o macrocosmos, entre a individualidade, a sociedade e o universo. No corpo humano, via-se em escala reduzida uma representação da ordem cósmica. Um sistema de classificações estabelecia um conjunto de interdependência e de interinfluências entre os diversos ritmos temporais da natureza [...], as qualidades sensíveis [...] e uma classificação de temperaturas, humores e condições humanas. (RODRIGUES, 2006, p. 102)

A presença da morte era intensa no cotidiano da vida medieval, tanto no campo das artes quanto na ocupação social dos cemitérios. É válido lembrar que, nesse período, a expectativa de vida era bem mais curta, devido a pestilências, à escassez de recursos e ao estado de guerra no qual se vivia quase permanentemente. Era hábito que os corpos fossem enterrados no interior do espaço urbano, geralmente nas igrejas ou proximidades. A familiaridade com a morte fazia com que os cemitérios fossem utilizados como locais de encontro, comércio e festividades. Nos dias de celebração, as pessoas se remetiam à mortalidade através de danças, entre as sepulturas, nas quais a morte era proclamada como "rainha". Somente a partir do século XVI, a proximidade com os cemitérios e os cadáveres passa a ser vista como algo impróprio, e começa a se desenvolver, na população, uma resistência nesse sentido, associada principalmente a justificativas higienizadoras.

A iconografia medieval da morte, nesse período, é representada, principalmente, pela "dança macabra"¹⁷, conjunto de manifestações artísticas e ritualísticas nas quais a morte é representada através de um caráter festivo e folclórico. Essas representações ilustram uma visão associada à ideia de "triunfo da morte", à qual todos os vivos estariam sujeitos. A arte macabra remete à transitoriedade e à decadência da vida terrena, e contém uma dimensão crítica referente a uma ordem social marcada pela desigualdade e pela pobreza. Esta iconografia da morte se mostra festiva, aspecto que remete ao conceito de "carnavalização" de Bakhtin (1987), referente às celebrações medievais nas quais o cotidiano era subvertido, as hierarquizações eram depostas e o corpo era visto como um todo comunitário expresso em sua plena materialidade. Apesar de aparecer, em algumas representações, como algo doloroso, a morte desse período é sempre apresentada como familiar, "um personagem fixo no teatro da

¹⁷ Sobre essa manifestação visual e ritualística da morte, Eco (2007, p. 67) escreve: "Uma outra forma, tanto erudita quanto popular, de celebração da morte foi a Dança Macabra, que tinha lugar nos locais sagrados e nos cemitérios. A etimologia do termo macabro, bastante recente, permanece controversa [...] e, provavelmente, o ritual nasce dos terrores difundidos pela grande peste negra do século XIV [...] A dança mostra papas, imperadores, monges e donzelas que dançam todos juntos guiados por esqueletos, e celebra a caducidade da vida e o nivelamento de qualquer diferença de riqueza, idade e poder."

vida" (ECO, 2007, p. 62). Um dos trechos da biografia do pintor italiano Piero di Cosimo (1462-1522), escrita por Giorgio Vasari (1511-1574), ilustra a visão desse período medieval sobre a figura da morte:

Era o triunfo um carro enorme puxado por búfalos negros e pintado com ossos de mortos e cruzes brancas, e sobre o carro vinha uma morte enorme, no alto com a foice na mão, e com suas tampas, e em todos os lugares nos quais o triunfo parava para cantar, eles se abriam e saíam pessoas vestidas de pano negro sobre o qual estampavam-se todos os ossos do morto, nos braços, peito, rins e pernas, em branco sobre aquele negro, e algumas daquelas vestes vistas de longe, com máscaras que cobriam com caveiras de morto, na frente e atrás, a cabeça e igualmente a garganta, em vez de parecerem coisa naturalíssima, eram horríveis e assustadoras de se ver. (VASARI apud ECO, 2007, p. 64)

Até meados do século XIII, os ritos funerários ainda conservavam certos aspectos de laicidade, mas essa característica irá sendo progressivamente diminuída a partir daí. Rodrigues afirma que no século XVII esses procedimentos haviam quase se tornado completamente religiosos. Tal incorporação da morte à ritualização cristã oficial provoca uma série de transformações em relação aos hábitos mortuários dos primeiros séculos da Idade Média. Uma das mudanças inseridas nesse contexto foi a progressiva individualização do morto, proveniente de uma tendência mais geral de valorização da individualidade - associada diretamente a questões socioeconômicas. A partir daí, o cadáver deixou de ser exposto como anteriormente, sendo trancado em um caixão fechado. Outro elemento oriundo dessas transformações foi o ressurgimento dos túmulos individuais¹⁸ - uma herança da sociedade romana antiga que havia sido esquecida durante alguns séculos - e a incorporação do hábito das inscrições funerárias, que asseguravam a manutenção da memória do morto no mundo terreno.

Uma grande mudança na mentalidade acerca da morte marca essa transição nas práticas funerárias: a ideia de separação entre corpo e alma e a abolição progressiva da crença na "ressurreição da carne". Tais transformações no sistema de crenças da população teve seu início já no século XII, quando foi sendo estabelecida a ideia da superioridade da alma em relação ao corpo. Ariès descreve essas modificações como lentas e discretas, e as associa a uma tendência latente na sensibilidade coletiva, e que foi incitada pelas concepções religiosas:

¹⁸ Rodrigues retoma Robert Auzelle (1965), que afirmou que os túmulos individualizados eram considerados um luxo no período medieval, sendo que a maior parte da população era representada, nas sepulturas, através de uma cruz plantada no meio do terreno do cemitério, na qual periodicamente se escrevia um epitáfio coletivo, "dirigido a todos os vivos por todos os mortos" (RODRIGUES, 2006, p. 111).

Por certo, durante a baixa Idade Média, na realidade vivida, a morte não faz nem mais nem menos medo que dantes. Os litterati, assim como o povo, conformam-se à tradição. Mas, e é isso que importa, se ela ainda não fazia medo, provocava controvérsia. E moralistas, espiritualistas e monges mendicantes aproveitaram essa brecha na familiaridade costumeira, para se introduzirem no litúrgico e explorarem, para fins de conversão, essa preocupação nova. Uma literatura de edificação, disseminada pela imprensa nascente, desenvolveu então os temas dos sofrimentos e dos delírios da agonia, como uma luta dos poderes espirituais em que cada um podia tudo ganhar ou tudo perder. (ARIÈS, 1990, p. 327)

O momento da morte também foi se modificando gradativamente, de modo que a espera pelo momento, no leito, sob as determinações da doença, passou a já não fazer mais sentido. Os sofrimentos e os pedidos de salvação e manifestações de arrependimento diante do sacerdote passam a ser vistos com desconfiança. Conforme a repulsa à mortalidade vai se tornando mais intensa, o pensamento sobre esse elemento da vida humana torna-se cada vez mais cotidiano, até o ponto em que a ideia de "um momento de morte" - no leito, entre familiares - torna-se incoerente, pois é preciso pensar nela durante toda a vida. Ariès (1990, p. 329) cita uma colocação escrita em um texto de uma dança macabra do século XVI: "a vida terrestre é a preparação para a vida eterna, como os nove meses de gestação são a preparação para a vida terrena".

Mas o que foi feito então da morte, se já não é o jacente no leito, doente, suando, sofrendo e rezando? Toma-se qualquer coisa de metafísico que se expressa por uma metáfora: a separação da alma e do corpo, sentida como a separação entre dois esposos, ou ainda de dois amigos, queridos e antigos. O pensamento da morte está associado à ideia de ruptura do composto humano, numa época que é a do túmulo da alma, onde o dualismo começava a penetrar na sensibilidade coletiva. A dor da morte é posta em relação, não com os sofrimentos reais da agonia, mas com a tristeza de uma amizade rompida. (ARIÈS, 1990, p. 329)

A grande questão deixou de ser a preparação dos moribundos para a morte, e passou a ser a meditação sobre a morte durante a vida. Mas, como mencionado anteriormente, essa transformação foi lenta e gradativa, e a importância atribuída a esse último momento não cessou imediatamente, se tornando um foco de angústia para o indivíduo que o esperava não só a partir do "aviso" da doença fatal, mas ao longo de todos os seus dias. Ariès (1990, p. 336) cita um caso de 1652, no qual uma moça "em boa saúde" decide fazer seu testamento, e nele escreve: "que Deus me faça a graça de que no fim dos meus dias eu possa fazer uma boa confissão [...] e que me faça morrer como boa e verdadeira cristã e renuncio desde já [...] a todas as tentações que poderiam me acontecer". Esse testemunho mostra como os cristãos desse período, apesar de todas as precauções que se poderia tomar - e que eram tomadas -, já

encontravam dificuldade de se reconciliar com aquela morte familiar dos primeiros séculos medievais.

Nesse contexto, a morte súbita deixou de ser uma situação que causava vergonha e foi se tornando, em muitos casos, até desejada, já que os poupava da degradação e sofrimento causados pela doença. A atitude dos criminosos diante da morte também se alterou, e as penitências infligidas aos seus cadáveres deixou de fazer sentido. Além disso, nas ocasiões de execução, um confessor era disponibilizado para o condenado, pois acreditava-se que era possível a reabilitação da alma através do arrependimento.

A introdução do aspecto do sofrimento nas manifestações visuais da morte aconteceu a partir do encorajamento dos suplícios do corpo para o engrandecimento da alma. As imagens de dor e decomposição passaram a ser produzidas com fins moralistas e devocionais. A ideia de julgamento final aproxima-se do cotidiano e a morte deixa de ser compreendida como um sono durante o qual se espera um julgamento divino distante. As figuras do inferno, do diabo e do pecado¹⁹ surgem como elementos repressores e mecanismos de poder que atuavam garantindo a obediência dos fiéis.

O inferno e a decomposição são os grandes horrores desse tempo. No século XV, o fantasma da danação individual era brandido por todos os lados e em todos os tons, através de imagens de morte e decomposição que traziam consigo o perigo do desaparecimento da identidade pessoal. O devir dos corpos se transforma no grande exemplo da pedagogia religiosa oficial, no grande tema dos sermões dos sacerdotes: o corpo que se decompõe nas sepulturas, o corpo supliciado de Cristo, o corpo que suporta as dores produzidas pelas chamas do inferno [...] Através da conjunção do corpo e do inferno, a pedagogia eclesiástica obtém as imagens mais convincentes e eficazes para se impor à sua audiência. (RODRIGUES, 2006, p. 116)

Eco retoma a figura de Santo Agostinho, que propõe que o "feio" e a "deformidade" fazem parte da criação de Deus e que, portanto, não são desprovidos de valor positivo. "A corrupção é um dano, mas só se fala de dano quando existe diminuição de um bem precedente" (ECO, 2007, p. 44). Seguindo essa concepção, o sacrifício - representado principalmente pela "dor de Cristo" - passa a figurar na arte desse período, em contraposição às mortes festivas do início da idade medieval. Se a crucificação não era considerada um tema

¹⁹ Eco escreve: "O feio, sob a forma do terrificante e do diabólico, faz seu ingresso no mundo cristão com o Apocalipse de São João Evangelista. Não é que faltassem menções ao demônio e ao inferno no Antigo Testamento e nos outros livros do Novo Testamento, mas nesses textos o diabo é nomeado sobretudo através das ações que realiza e dos efeitos que produz [...] Ele nunca aparece com a evidência 'somática' com que será representado na Idade Média e, da mesma forma, os padecimentos dos pecadores no além-túmulo [...] são citados de maneira bastante genérica, sem nunca oferecer imagens vívidas e evidentes. O *Apocalipse* é, ao contrário, uma representação sacra (que hoje seria chamada de *disaster movie*, um daqueles filmes que versam sobre incêndios, terremotos, cataclismos), na qual nenhum detalhe é poupado." (ECO, 2007, p. 73, grifos do autor)

adequado nos primeiros séculos, a partir desse momento, o homem na cruz passou a ser considerado o "homem verdadeiro, batido, ensanguentado, desfigurado pelo padecimento" (ECO, 2007, p. 49). Aos que repreendiam essa imagem do Cristo, Agostinho declarava que, através da deformidade exterior na cruz, Jesus exprimia a beleza interior do seu sacrifício.

O verdadeiro ponto crítico nesta existência de Deus é aquele em que ele abandona a sua vida singular como este homem: a Paixão, o sofrimento na cruz, o calvário do espírito, o suplício da morte. Ora, na medida em que está implícito no próprio conteúdo que a aparência externa, corpórea, a existência imediata como indivíduo, se mostra na dor da própria negatividade como o negativo, para que o espírito atinja a própria verdade e o próprio céu através do sacrifício do sensível e da singularidade subjetiva, esta esfera de representação afasta-se mais que qualquer outra do ideal plástico clássico. [...] Não se pode representar nas formas da beleza grega o Cristo flagelado, coroado de espinhos, arrastando a cruz até o lugar do suplício, crucificado, agonizante nos tormentos de uma longa e martirizada agonia. (HEGEL apud ECO, 2007, p. 53)

Eco afirma que a ideia de inferno não foi introduzida no mundo cristão através do Apocalipse, pois já no Antigo Testamento são encontradas menções a uma "moradia dos mortos", mas ainda sem as descrições de tormentos violentos. Durante a Idade Média, várias narrativas de viagens a locais infernais já haviam sido produzidas, como a *Babilônia Infernal* de Giacomino da Verona, o *Livro das Três Escrituras* de Bonvesin de la Riva, o *Inferno* de Dante - "texto capital para a história de qualquer fealdade, repertório de deformidades [...] e coletânea de torturas desmedidas" (ECO, 2007, p. 82). Impulsionados por essa literatura e pelas pressões religiosas, as manifestações visuais nas abadias romanas ou nas catedrais góticas mostram os tormentos aos quais podem ser submetidos os fiéis após a morte.

[...] o homem dos tempos modernos começou a sentir reticências em relação ao momento da morte. Uma reticência jamais expressa, provavelmente jamais claramente concebida. Ela foi a fase final de uma tendência a enfraquecer esse momento outrora privilegiado, e isso graças às Igrejas, por intermédio dos seus livros de piedade, numa época em que eram multiplicados pela imprensa. [...] A morte foi então substituída pela mortalidade em geral, quer dizer, o sentimento da morte, outrora concentrado na realidade histórica de sua hora, ficava de ali por diante diluído na massa inteira da vida [...] (ARIÈS, 1990, p. 344)

Em meados do século XVI, as transformações na concepção de vida e de morte ocorridas desde alguns séculos atrás já podiam ser observadas. Fundamentalmente, pode-se citar: o desenvolvimento da individualização, a intensificação de dúvidas em relação à imortalidade e das incertezas sobre a salvação, a transferência do julgamento final para o momento imediato da morte - ao invés de em um futuro longínquo, e o aumento do apego à vida. Esse é o período no qual a ideia de produtividade, diretamente associada ao momento

socioeconômico vigente, começa a dominar a mentalidade coletiva, e cada vez mais vai sendo estabelecida a noção de posse.

Rodrigues (2006, p. 122) aponta que a imposição do tema do juízo final acontece simultaneamente ao surgimento do termo "burguesia", a partir do século XII. No período pré-capitalista, os indivíduos mais ricos e poderosos foram os primeiros a individualizar as suas sepulturas. Por volta do século XIII, os comerciantes - que logo se transformariam em banqueiros - introduziram-se no espaço funerário dos aristocratas, apropriando-se dessas novas ritualizações de morte como um indício da sua emergência econômica e política. Tal mudança no cenário socioeconômico estava diretamente associada à corporalidade: a disposição e posse dos seus próprios corpos, assim como dos corpos alheios, funcionou para estes grupos como um mecanismo de manutenção e ganho de poder. A figura do burguês está relacionada à quebra da "alienação feudal dos corpos", e a inserção nos domínios funerários aristocráticos.

A noção de autonomia corporal instalou no mundo ocidental a necessidade de preservação da identidade individual. No âmbito específico da mortalidade, essa ideia se manifestou nas tentativas de conservação e preservação dos mortos e de seus corpos. É a partir desse período que se desenvolve a concepção de morte tal como a conhecemos hoje, a partir de uma construção histórica diretamente associada com o estabelecimento do modelo econômico capitalista europeu.

O indivíduo capitalista, cercado de imagens de um corpo sangrando numa cruz, considerou a morte como um atentado violento ao seu patrimônio físico, e passou a recusar esse fim de si mesmo. Rodrigues aponta que a estatuária fúnebre ilustrou esta transformação, e no lugar do modelo dominante de representação do morto dormindo - em posição horizontal - começam a surgir obras que mostram o modelo ajoelhado - em prece - ou em outras posturas verticais.

[...] o morto-que-reza expressa um aguçamento da rejeição, uma ruptura radical da barra horizontal que separa os dois mundos, projetando violentamente a silhueta do morto para o mundo dos vivos, negando a barra da separação, em vez de limitar-se a anulá-la ou neutralizá-la, dotando além disso a imagem do morto de uma qualidade nova: o movimento. (RODRIGUES, 2006, p. 125)

2.3 Morte Vitoriana

É nítida a ruptura nos comportamentos em relação à morte, entre o período pré-capitalista e o seu subsequente. A ideia de morte como passagem, da sociedade feudal dos primeiros séculos, foi gradativamente cedendo lugar à morte como destruição. Passando a ser

considerado como um ser biológico e, portanto, passível de estudo científico, o homem começou a buscar na medicina os mecanismos para garantir o prolongamento da vida e o adiamento da morte. Os primeiros experimentos de dissecação aconteceram a partir do século XIV, mas foi a partir do Renascimento que a arte se voltou para os cadáveres seccionados, com o livro *De Humani Corporis Fabrica*²⁰, do médico e anatomista Andreas Vesalio. Eco (2007, p. 249) escreve que "uma exposição de órgãos internos triunfou sob a forma hiper-realista nos museus de ceras anatômicas", onde "se reproduzia aquela *facies hippocratica* que anuncia o trespasse no rosto do moribundo, mas agora o esgar do agonizante excita pintores e escultores". A gravura *The reward of cruelty*²¹, de William Hogarth, mostra uma dissecação que se passa em um Teatro Anatômico - espaço renascentista dedicado à prática do conhecimento do corpo, nesses primórdios da ciência moderna. Sobre essa obra, Baudelaire escreve, em 1861:

Uma das [gravuras] mais estranhas é sem dúvida aquela que nos mostra um cadáver estirado, rígido, alongado sobre a mesa de dissecação. De uma roldana ou mecanismo semelhante preso ao teto, pendem as vísceras do morto libertino. Este morto é horrível e nada pode criar um contraste mais estranho com o seu cadáver, cadavérico como outros jamais serão, que os altos, longos, magros ou bojudos rostos de todos aqueles doutores britânicos, sufocados por suas monstruosas perucas cacheadas. Em um canto, um cão enfia avidamente o focinho num balde e rouba algum fragmento humano. Hogarth, o funeral da comicidade! Ou, melhor dizendo, a comicidade do funeral. (BAUDELAIRE apud ECO, 2007, p. 252)

A partir do século XVIII, o indivíduo se omite cada vez mais do tratamento da própria morte, e as providências nessas ocasiões passam a ser tomadas pela família e pela figura do médico. Ariès anuncia a intensificação desse rompimento com a mortalidade a partir da era vitoriana, quando a morte foi associada ao misterioso e ao exótico, encontrando sublimações em representações romantizadas e melancólicas (ARIÈS, 1990). Sobchack (2005, p. 129) afirma que nesse período surge "o fascínio mórbido, histérico e erotizado com a ideia de morte". Schmitt (2008, p. 51) descreve o que chama de "a morte da espontaneidade", que teve seu ápice no século XIX: "foi nesse período, mais do que em qualquer outro anterior, que os homens vestiam preto. Anulando seus desejos e contendo seus corpos, a sociedade vitoriana adotou o luto como vestimenta cotidiana".

A morte era uma presença constante na sociedade vitoriana. Estima-se que, em meados do século XIX, a expectativa de vida era de 38 anos para os homens e 41 para as mulheres, e por volta de 1880, nas regiões mais desenvolvidas, era de 43-45 anos. A mortalidade infantil também era muito alta. Santos (2015, p. 200) cita a expressão "do berço

²⁰ "Da Organização do Corpo Humano" (1543).

²¹ "A Recompensa da Crueldade" (1799).

para o caixão" para se referir às pequenas chances de sobrevivência de um bebê naquele período²². Schmitt acrescenta:

As maneiras simples de prevenção de doenças, muitas delas baseadas no controle básico da higiene na preparação de alimentos ou nos partos não eram uma praxe, assim como a freqüente utilização de medicamentos duvidosos de origem caseira aumentavam as chances de falecimento prematuro. Não era nada incomum que se estendesse de um período de luto para outro, os indivíduos passavam um bom tempo de suas vidas cobertos de negro. (SCHMITT, 2008, p. 76)

Como consequência de um processo que vinha sendo construído a partir das aspirações científico-materialistas do período das Luzes, o século XIX já nasceu marcado pela noção do corpo como realidade única do homem. O indivíduo oitocentista viveu a crise da mecanização do corpo, sujeito à grande ciência - a medicina - que prometia a otimização dos processos corporais e a valorização do potencial instrumental e mercantil desse que era considerado o bem mais precioso do homem. Reduzido a patrimônio material, o corpo se torna a causa imediata de crise quando acometido pela doença, precisa ser consertado, voltar a ser útil. Quando morto, se torna o estopim da angústia humana diante do fim.

Era extremamente emergencial pensar a existência humana após dois séculos de corpos vasculhados e despedaçados [pela medicina do período iluminista]. O Iluminismo tenta *entender* o homem – em suas relações sociais, com o meio e consigo mesmo. O século XIX inicia-se então pela consciência do corpo material como única realidade humana – a razão, efeito da mecânica física, se tornou o atributo humano mais importante já que controlava o corpo: seus instintos, comportamentos e desejos são todos manipulados e limitados pela racionalidade. (SCHMITT, 2008, p. 117)

Encontramos aqui, então, um homem gerido pela razão, mecânico, automatizado, que nega a existência de uma alma, e que apostava seu bem-estar quase exclusivamente na manutenção do funcionamento corporal adequado. A ascensão da burguesia e do seu indissociável caráter individualista conferiu ao corpo um papel essencialmente mercantilista, de propriedade principal do indivíduo, já que a partir dele é gerado o seu trabalho. A burguesia cuidava e preservava o corpo, não o submetia a riscos deliberados, valorizava a

²² Consequência principalmente do controle das epidemias, o declínio da mortalidade aconteceu gradativamente a partir de 1895, nos países europeus. O historiador William O'Neill escreveu em seu estudo de 1983 sobre as epidemias do passado que "Um dos elementos que nos separam de nossos ancestrais, e torna a experiência contemporânea profundamente diferente daquela de outras épocas, é o desaparecimento das epidemias que afetavam gravemente a vida humana". Esse progresso é justificado pela adoção da assepsia nos hábitos cotidianos e nos procedimentos cirúrgicos, assim como à organização do sistema de distribuição de água potável, de coleta de lixo, e de esgoto. A mortalidade infantil diminui especialmente entre as crianças com mais de um ano de idade, a partir do controle de doenças infecciosas e respiratórias. (MOULIN, 2006, p. 22-23)

possibilidade de extrair dele todas as satisfações em vida. Esse posicionamento marcou uma ruptura com a forma de encarar e agir diante da morte e do corpo morto. Pela primeira vez na sociedade ocidental, a morte era considerada uma ruptura total, um fim irremediável (SCHMITT, 2008, p. 119).

Cada vez mais renunciada, a morte passa a se manifestar mais intensamente através de "fantasmas individuais e coletivos". Rodrigues descreve que, nesse período, multiplicam-se as histórias de cadáveres que foram encontrados em uma posição diferente daquela em que haviam sido enterrados, de vozes que saem de dentro dos caixões, de mortos que se autodevoram. O autor conta ainda que, no final do século XVIII, era comum que os cadáveres fossem observados por horas, após a morte, até que se tivesse a certeza de que estavam realmente mortos. "Muitos solicitavam a um parente ou amigo que testasse, com uma faca ou agulha, se a morte realmente tinha acontecido, ou pediam que se demorasse o máximo possível a fechar o caixão e a proceder ao enterro" (RODRIGUES, 2006, p. 142).

Esse medo se manifesta também numa nova manifestação visual da morte, na qual predominam os esqueletos e as ossadas. Essa "morte seca" é uma referência a uma figura ameaçadora, inimiga, que interrompe o tempo linear e destrói os prazeres terrenos (RODRIGUES, 2006, p. 143). Essas imagens também indicam um afastamento cada vez maior do cadáver e do aspecto da putrefação. Entre os séculos XVII e XVIII os cemitérios passaram a ser separados das igrejas e das cidades e ganharam muros que os cercavam e portas que os mantinham fechados. Esse afastamento da morte do cotidiano das pessoas, porém, não determinou o desaparecimento dos eventos de execução, pois essas ocasiões ainda consistiam em momentos de intensa excitação coletiva. Conta-se que, em 1807, em Londres, as execuções de Holloway e Hoggart juntaram uma multidão de cerca de 40.000 pessoas (RODRIGUES, 2006, p. 151).

Já no plano das mortes familiares, a angústia do homem vitoriano é expressa através da dramatização diante do evento, uma manifestação da intolerância com o encerramento da vida material. A morte do outro, um parente ou conhecido, justificava o sofrimento intenso - fortemente representado através de padrões comportamentais e recursos visuais - daquele que ficava. A partir do século XVIII, tornou-se hábito o processo de sentimentalização diante do evento, relacionado tanto à necessidade de se mostrar dor à comunidade, quanto ao desespero sincero diante da perda de um ser que era considerado individual - ou seja, insubstituível. A

partir desse período também tornou-se prática popular a visita²³ ao morto, costume que não existia até então.

Os cemitérios do século XIX deixavam de ser extensões dos terrenos da Igreja para se tornarem um espaço distinto, divididos em lotes, projetados por arquitetos para que fossem locais de passeio e visita. As necrópoles ocupam locais acessíveis dentro das cidades, nas quais desde então coabitam vivos e mortos. O túmulo tornava-se o signo da presença do indivíduo que, contudo, estava morto. (SCHMITT, 2008, p. 120)

O apego ao cadáver era transmutado em necessidades padronizadas que conferiam uma ilusória sobrevivência ao morto, mas essa não era a única motivação da sociedade vitoriana em relação aos ritos funerários. Levando-se em conta a imensa importância dada à opinião do outro durante esse período, é possível analisar a exorbitância desses funerais, que eram acontecimentos extravagantes e dispendiosos. A ornamentação era detalhadamente imposta a todos os elementos associados à situação, desde o túmulo artisticamente decorado até a cor dos cavalos e carruagens, que deveriam ser pretos. A vestimenta era um importante indicativo de luto, devendo-se fazer uso de roupas de cor preta e tecidos discretos. No caso das mulheres, o luto pela perda do marido poderia chegar a dois anos, período no qual todas as roupas e acessórios precisavam ser pretos e sem ornamentos.

Sobre a exaltação do cadáver e a noção de beleza associada à morte romântica, Rodrigues declara:

Subitamente, sucedendo à repugnância do século anterior à ideia de morte e procedendo o reconhecimento dos traços cadavéricos como antibeza fundamental, toda uma estética fúnebre começa a se desenvolver: o morto passa a ser belo, a 'beza' do morto invade as conversas cotidianas, para aí permanecer latentemente até os nossos dias. [...] A promoção do morto à condição de coisa bela é contemporânea do pavor à morte. Acontece simultaneamente à recusa da morte e da perda da pessoa amada [...] Ela é o contraponto da repugnância a imaginar, a representar e a enfrentar o corpo morto e a decomposição. [...] Estranha beza esta, que é a dissimulação do medo. O morto é dito belo, porque no fundo é pensado e sentido como temível e terrível: e o mesmo se pode dizer da beza da morte. Esta simulação de beza faz parte do cerimonial romântico de funeral e de luto [...] (RODRIGUES, 2006, p. 155)

O drama da morte romântica se manifesta também na reverência à sepultura individual, tomada como um mecanismo de manutenção da presença do morto no mundo dos vivos. Em consonância com a exaltação da individualidade, as sepulturas passaram a ser

²³ Ariès escreve que "a visita ao cemitério foi - e é ainda - na França e na Itália o grande ato permanente de religião. Aqueles que não vão à igreja vão sempre ao cemitério, onde as pessoas se habituaram a florir os túmulos. Elas aí se recolhem, quer dizer, evocam o morto e cultivam a sua recordação" (ARIÈS apud RODRIGUES, 2006, p. 158).

cobertas de monumentos que as tornassem identificáveis. Nesses cemitérios, a decadência da morte é ocultada a todo custo, marcando a presença persistente da noção de propriedade e dos seus correlatos, a discriminação e a hierarquização. A autoridade dos túmulos "sofisticados" - de mármore, vidro, aço - contrasta com a sobriedade das sepulturas planas, estabelecendo, até na morte, o projeto ocidental de dominância.

Schmitt ressalta que o drama da morte vitoriana não tem nenhuma relação com os dogmas de origem cristã, e que a preservação e culto ao cadáver nada tem a ver com crenças relacionadas a uma pós-morte, à salvação da alma, mas justamente ao contrário, remetem à escassez de valores metafísicos e ao apego à materialidade corpórea: "o corpo do morto valendo-se de herança para os que ficam" (2008, p. 121). Uma das manifestações mais interessantes dessa posse em relação ao corpo foi a prática que teve seu ápice de popularidade nesse período: a fotografia *post-mortem*.

A prática fotográfica promoveu uma mudança nas práticas de representação do corpo ocidental do final do século XIX. Como vimos anteriormente, a Europa de fim do século estava sedenta por representações cada vez mais naturalistas dos eventos diários da sociedade moderna, manifestando um especial e obsessivo interesse pelas histórias de violência e morte. O advento da fotografia encontrou perfeita sintonia com as demandas da visualidade da época, tanto no campo das práticas de entretenimento, quanto nos costumes do núcleo familiar.

A captação da imagem fotográfica era, a princípio, um processo que exigia preparação, tempo e, principalmente, imobilidade por parte do fotografado. Essa última demanda não era um problema quando o fotógrafo estava lidando com um corpo estático, um cadáver. Se o registro fotográfico assume-se como uma ruptura na continuidade do tempo, registrando um momento que não mais se repetirá na existência linear, nenhum outro tipo de manifestação poderia ser mais adequada para amenizar a dor diante da morte - da inexistência - do outro. A fotografia *post-mortem* vitoriana se propunha como um prolongamento da permanência do morto entre o núcleo familiar, uma importante prática numa sociedade que não aceitava o fenômeno da morte, embora convivesse constantemente com ele.

O registro post-mortem era feito nos primeiros dias do luto, preferencialmente o mais rápido possível, para que os sinais iniciais de decomposição não se tornassem visíveis. Era feito em casa ou em estúdio. Seu aspecto mais intrigante era a constante tentativa em se obter uma *imagem viva* do finado. Para tal, era ajeitado de maneira realista, em pose sentada, às vezes mesmo em pé, com objetos em mãos. Vestia-se e maquiava-se o cadáver para que tivesse uma aparência agradável e realista. Quando o *rigor mortis* ou a *causa mortis* tornavam impossíveis esses estratagemas, deitava-

se placidamente o corpo, arranjando-o tal que parecesse descansar ou dormir. (SCHMITT, 2008, p. 129)

Discorrendo sobre as imagens de morte no âmbito dos ritos funerários, Santos posiciona as fotografias *post-mortem* não como representação do morto, mas através do conceito de "presentificação" (SANTOS, 2015, p. 27). Essa noção se associa com a recusa da morte e a necessidade da manutenção da presença do morto. Santos agrega ainda a expressão "corpo de papel", em associação com o "corpo de carne" que se extinguiu: "Se a morte aniquila o corpo, a imagem lhe constrói um outro" (SANTOS, 2015, p. 122).

Como já mencionado anteriormente, o conceito de *representação* é falho para conceber a ideia do novo corpo do morto, por isso a terminologia *presentificação*, inspirada pelos estudos do antropólogo Louis-Vincent Thomas, que a utilizou para falar da exposição do cadáver nos ritos funerários, parece-nos mais adequada nesta pesquisa. Trata-se, portanto, da instauração de uma presença, que parte do desaparecimento de um corpo passando pelos rastros por ele deixados. A presença do corpo morto se dá, então, de diversas maneiras, a partir de elementos visíveis: no caixão, na urna de cinzas, na pedra tumular, no nome, no memorial, no monumento, na placa comemorativa, na pequena cruz na estrada, nos altares efêmeros que se criam no meio público logo após uma morte, nas fotografias, nos espaços que ficaram vazios. O morto tem uma força de presença incontestável, mas é sempre tarefa do vivo determinar-lhe os lugares essenciais dessa presença [...] (SANTOS, 2015, p. 130-131).

Inseridas na sociedade do século XIX, essas imagens podem ser atualmente analisadas como uma forma de manter o corpo preservado da devastação da decomposição, devolver-lhe o espaço tanto físico quanto simbólico que lhe foi tomado pela morte, o lugar da presença. Se naqueles espetáculos de morte apresentados a um público curioso e que ansiava pela visualização de um cadáver não existia a preocupação ou sequer a identificação de um sujeito associado ao corpo exposto, nos núcleos familiares - e especificamente no seio dramático da sociedade vitoriana - aquela presença, mesmo que ausente, ainda é considerada um sujeito. Há então a necessidade de substituição da materialidade do corpo daquela pessoa, que já não é mais uma existência possível, por um novo suporte²⁴ que ainda contenha sua essência, e que vai continuar presente entre os vivos (as fotografias *post-mortem* eram fixadas nas salas de estar e quartos, dispostas em álbuns, enviadas a parentes, mantidas nas carteiras, ou seja, não eram de forma alguma ocultadas da visão diária).

²⁴ O hábito de guardar objetos pessoais do morto (ou de dispor esses objetos na própria composição da fotografia), ou de depositar tais objetos no caixão, como forma de manutenção da sua identidade e do vínculo de interação com os vivos, é associado por Albert Piette, em *Le temps du deuil (O tempo de luto)*, 2005 com o conceito de "estado efêmero de crença", oriundo do luto, uma tentativa de prolongar os laços com o morto através da mediação de objetos. (SANTOS, 2015, p. 128).

Se um daguerreótipo de um homem vivo já produzia a sensação de unicidade daquele objeto, imaginemos o impacto e preciosidade dessas peças quando o que retratavam era uma pessoa morta. A peça era única e o morto não seria mais fotografado. Até que se reproduzisse aquela primeira imagem, refotografando-a, esses objetos certamente valiam como peças sagradas. Eles carregavam não somente a imagem do morto, mas a partilha da mesma luz, do mesmo lugar, do momento de impressão de um no outro. Enquanto a fotografia ainda era uma espécie de magia, ter o corpo amado guardado dentro de uma caixinha, protegido da luz e do mundo, devia corresponder efetivamente a ter um resto abrigado do desaparecido. (SANTOS, 2015, p. 205)

É notável o tamanho contraste entre a "presentificação" do cadáver familiar (nosso) e a representação do cadáver alheio (do outro), e não só na sociedade europeia dos séculos XVIII-XIX, mas em diversos outros períodos históricos²⁵, fato que nos faz atentar que a apresentação visual do corpo morto não é um campo unívoco, mas sim um repertório que permite diversos posicionamentos analíticos, revelando diversos objetos possíveis, os quais interagem entre si. Estamos aqui nos debruçando momentaneamente sobre um âmbito familiar e memorial da morte, que, no entanto, nos conduzirá até representações mais extremas e explícitas do corpo do outro, nas áreas documental e ficcional do cinema.

As fotografias de cadáveres inseridas no contexto vitoriano são imagens funerárias, associadas a funções memoriais e destinadas ao núcleo familiar, e não estão ligadas à fruição espectral como as atrações públicas anteriormente mencionadas. Ainda assim, é fundamental a sua figuração nesse texto, considerando que estamos empenhados em compreender de que forma as manifestações visuais da morte reverberam o posicionamento de uma sociedade diante desse fenômeno. É importante ressaltar ainda que a popularidade das fotografias *post-mortem* nesse período é uma informação fundamental para compreender as mudanças históricas relacionadas à exposição do evento da morte que se darão nos séculos seguintes, até culminar nas noções e práticas da sociedade ocidental atual. Além disso, é interessante apontar que as fotografias dos mortos vitorianos voltaram a ganhar popularidade,

²⁵ Discursando sobre as utilizações da imagem fotográfica nos contextos de guerra, a escritora americana Susan Sontag chega à questão do contraste entre a exposição dos "nossos mortos" e dos "mortos dos outros" nesse tipo de situação. A autora escreve que "com relação aos nossos mortos, sempre vigorou uma proibição enérgica contra mostrar o rosto descoberto" e ainda que na cobertura de algumas batalhas chegaram a aparecer "fotos de baixas americanas anônimas em várias revistas, sempre de bruços, ou cobertas, ou com o rosto virado para outro lado". Já em relação ao cadáver dos outros, "essa dignidade não é tida como necessária. Quanto mais remoto ou exótico o lugar, maior a probabilidade de termos imagens frontais completas dos mortos e dos agonizantes". Sontag aponta que essa prática jornalística é herdeira do costume secular de exibição do "exótico" (SONTAG, 2003, p. 30). Apesar da ocasião de guerra possuir suas particularidades em relação à exibição da morte, podemos estender essa proposição a um contexto mais amplo, compreendendo que enquanto no núcleo familiar (relativo não somente à família consanguínea, mas à familiaridade existente entre indivíduos de um mesmo grupo social) o cadáver é visto como um sujeito específico e com uma identidade própria, ou seja, um indício da vida que ocorreu, no contexto de exotização o cadáver é visto como carne fragmentada, sem identidade, um indício de morte que desperta pavor e curiosidade.

agora na nossa própria sociedade, e justamente com a função de entretenimento de um público específico. Circulando densamente nas mídias virtuais, através de sites especializados, divulgadas nas redes sociais, tais imagens são classificadas atualmente como um conteúdo "bizarro", "*freak*", "tenebroso" e "macabro", marcando a mudança na visão da morte entre duas sociedades distanciadas por séculos e por contextos gerais bastante distintos.

A compreensão do contexto cultural e o distanciamento histórico, porém, nos permite visualizar a fotografia póstuma vitoriana em suas funções mais legítimas. Essas imagens podem ser percebidas como um duplo vivo do original morto (SCHMITT, 2008, p. 130), um indício da negação da sua morte, um retrato não só de um corpo, mas da angústia de toda uma sociedade diante de um fim absoluto, inevitável, e que parece não fazer nenhum sentido. O horror vitoriano diante da morte é tanto que, paradoxalmente, o fenômeno permeia todas as instâncias da vida social, desde as roupas até os passeios aos cemitérios, se tornando uma presença constante, um padrão de vida. A extravagante obsessão vitoriana com o fim do corpo material fez da morte um aspecto que permeava todos os aspectos da vida diária. Naquele período, a maioria das pessoas estava familiarizada com o acompanhamento dos últimos momentos de vida dos falecidos no meio familiar - embora isso não diminuísse a intensidade do pesar.

Ariès relata que a cultura do século XX rejeitou a "eloquente decoração da morte" do período anterior (ARIÈS, 1990, p. 106), assim como a melancolia e dramatização às quais estava associada. À medida que o extremo puritanismo vitoriano em relação às práticas sexuais foi sendo desconstruído, a morte passou a substituir o sexo como interdito principal, o que limitou as condições de sua representação. Sobre a repressão sexual vitoriana, Foucault escreve:

Diz-se que no início do século XVII ainda vigorava uma certa franqueza. As práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva e, as coisas, sem demasiado disfarce [...] Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX. [...] Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. (FOUCAULT, 1999, p. 9-10)

2.4 Morte Moderna

Tanto Gorer (1965) como Ariès (1990) concluem que, quanto mais a sociedade ocidental se desvinculava da pudicidade, mais rejeitava a morte. Vimos que as atrações que flertavam com o tema da mortalidade foram intensamente populares na Europa, no final do século XIX e início do século XX, e continuaram sendo após a Segunda Guerra até os dias atuais. Vimos também que uma mudança estava em trânsito na Paris moderna, relacionada à demanda de representações mais naturalistas possíveis. Como compreender a aparente contradição entre essa recusa e essa atração?

Rodrigues aponta que a transformação da morte em um espetáculo ruidoso é um dos reflexos do pavor impregnado na cultura ocidental a partir da era moderna. O autor afirma que foi a sociedade industrial que criou a Morte, como uma entidade temida e desintegrada da vida, uma ruptura irremediável. O final do século XX foi um período decisivo para a transformação da mentalidade associada a essa questão, o que provocou uma série de mudanças em ritualizações fúnebres que vinham sendo praticadas há séculos. Uma neutralização dos ritos funerários é percebida através da naturalização de alguns comportamentos, como a exclusão e ocultação dos moribundos da vida social, particularmente das crianças (ELIAS, 2001, p. 31), a medicalização da morte - além da consequente mudança no papel social do doente, que se torna paciente hospitalar - e a tendência à dissimulação da gravidade do estado de saúde, por parte dos médicos e familiares.

As concepções modernas do morrer, dominadas pela linguagem da medicina, supõem uma dialética complicada entre o andamento autônomo do organismo e as intervenções, voluntárias ou não, que sobre ele são operadas. Em decorrência dessas intervenções, a morte poderá ser postergada ou adiantada: as doenças poderão ser bem ou mal tratadas, os acidentes poderão ser evitados ou não, os hábitos de vida poderão ser mais ou menos saudáveis... A morte, de certo modo, se transforma em uma espécie de responsabilidade técnica que nada tem a ver com o andamento autônomo do organismo. (RODRIGUES, 2006, p. 168)

Paralelamente, o cemitério moderno exhibe o fenômeno de "culto aos mortos": suas sepulturas são adornadas com obras artísticas, flores, retratos, e uma série de outros elementos que demonstram preocupações estéticas. Rodrigues (2006, p. 172) afirma que a "versão moderna de imposição de silêncio à morte" é o elemento do cemitério-cidade, nos quais os túmulos podem ser inseridos em monumentos que assumem formas de casas, dotadas de um jardim florido, devidamente identificadas com fotografias e epitáfios. Neste local, o cadáver é escondido - primeiramente dentro do caixão, depois da sepultura, depois do monumento. Outra prática que marca a necessidade de desaparecimento do corpo é a cremação que, banida

na Idade Média, ressurgiu no século XVIII - justificada por argumentos higienistas - e foi se tornando cada vez mais popular na modernidade.

Esse fenômeno do recalçamento da morte, presente tanto no plano individual quanto social, pode ser associado ao aumento da expectativa de vida, que forneceu ao indivíduo a noção de previsibilidade e controle maior - e por mais tempo - da própria vida. Elias discorre sobre esse ponto:

A atitude em relação à morte e a imagem da morte em nossas sociedades não podem ser completamente entendidas sem referência a essa segurança relativa e à previsibilidade da vida individual - e à expectativa de vida correspondentemente maior. A vida é mais longa, a morte é adiada. O espetáculo da morte não é mais corriqueiro. Ficou mais fácil esquecer a morte no curso normal da vida. Diz-se às vezes que a morte é "recalcada". Um fabricante de caixões norte-americano observou recentemente: "A atitude atual em relação à morte deixa o planejamento do funeral, se tanto, para muito tarde na vida." (ELIAS, 2001, p. 15)

Gorer descreve essa mudança abrupta nos parâmetros de pudor em relação à morte, nas sociedades anglo-saxônicas, como uma suspensão do caráter natural associado ao evento até então, levando ao estabelecimento de uma repulsa em relação ao processo (a decomposição) e seu produto (o cadáver). O autor comenta ainda sobre a abundância das cenas de leito de morte nas obras dos escritores vitorianos, construídas a partir dos mais elaborados efeitos técnicos de prosa com o intuito de produzir "*the greatest amount of pathos or edification*"²⁶ (GORER, 1955, p. 51), e, refletindo sobre as razões que justificariam esse fenômeno, aponta, além da carga emocional e religiosa inerente a essas cenas, a razão de ser essa uma das poucas experiências que o escritor podia ter quase certeza de já ter sido vivida pela maioria dos seus leitores e com a qual eles poderiam se identificar. O autor continua sua exposição declarando que não conhece ninguém com mais de sessenta anos que não tenha presenciado a morte de pelo menos um parente, enquanto dentre os seus conhecidos de trinta anos ou menos, nenhum havia vivido essa experiência, concluindo que essa seria uma situação característica dessa mudança de atitude em relação à morte natural.

O evento da morte foi retirado do lugar que ocupava na casa e no dormitório para um quarto de hospital ou necrotério onde o agonizante e o morto podiam ser "vigiados" por profissionais e "velados" pela família e pela comunidade. Removida da visão e da experiência comuns, de um lugar que é parte integral da atividade cultural, a morte natural tornou-se em nossa cultura, como diz Ariès, um "fenômeno

²⁶ "A maior quantidade de *pathos* ou edificação". De acordo com o Dicionário Houaiss, o termo *pathos* significa "qualidade no escrever, no falar, no musicar ou na representação artística (e, p. ext., em fatos, circunstâncias, pessoas) que estimula o sentimento de piedade ou a tristeza; poder de tocar o sentimento da melancolia ou o da ternura; caráter ou influência tocante ou patética."

técnico", um fenômeno "dissecado, cortado em pedaços por uma série de pequenos passos que finalmente tornam impossível saber qual deles era a morte real, em qual deles se perdeu a consciência ou a respiração parou". [...] Ao se remover a morte natural do espaço e do discurso públicos, só o que fica nas conversas e lugares públicos é a morte violenta. Isso leva à "pornografia da morte" de Gorer, ou seja, à representação obcecada com a atividade sensacionalista de um corpo/objeto, abstraído de sua existência simultânea a um corpo/sujeito senciante e intencional. (SOBCHACK, 2005, p. 130-131)

"Representação obcecada", "atividade sensacionalista" e "corpo/objeto" são três noções que podem ser diretamente associadas às atrações pelas quais transitamos anteriormente. A ideia apresentada por Gorer se propõe como uma justificação da perduração das fantasias que cercam a morte violenta e que são demandadas e oferecidas ao público, mediadas através de técnicas de representação e seguramente contidas em narrativas, nas quais são "suavizadas" em sua ameaça e crueldade (SOBCHACK, 2005, p.132).

O século XIX testemunhou a chegada da fotografia, paralelamente à intensificação da relação da sociedade com a morte e o luto, característica dos vitorianos. Se nesse ínterim o registro fotográfico transformou a tradição de representar o morto, gerando a prática da imagem *post-mortem*, nos séculos seguintes essa forma de produzir imagens influenciaria e revelaria as transfigurações ocorridas no âmbito da relação da sociedade com a morte, delineando uma relação especialmente próxima com o fenômeno. Sontag, discorrendo sobre o advento da técnica, escreveu que "desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte" (SONTAG, 2003, p. 13).

Olho uma fotografia qualquer e, de repente, percebo que o instante fotográfico – dure o quanto durar – é um instante sem presente, como o da morte. Um instante em suspensão, não mensurável pelo tempo cronológico. Nele, também não há presente; passado e futuro se conectam no ato fotográfico e logo se perdem. Mas se o instante da fotografia é ínfimo, ele é, ao mesmo tempo, permanente, perpetua-se sem cessar num pedaço de papel, revelando seus corpos-fantasmas como o corpo do morto, entre presença e ausência absoluta. (SANTOS, 2015, p. 124)

No período do fim do século XIX, situam-se na França moderna alguns aspectos que contribuíram para a formação do olhar espectral que caracterizaria a produção cinematográfica num futuro próximo. O encontro entre a narrativa escrita, representada pela imprensa de grande tiragem, e a visualidade oferecida pelas práticas de entretenimento de massa, preparou o caminho para a incorporação dos novos aparatos tecnológicos em vias de consolidação.

Nenhum povo do mundo aprecia tanto os divertimentos - ou *distractions* como eles os chamam - quanto os parisienses. Manhã, tarde e noite, verão e inverno, há sempre algo para ser visto, e uma grande parte da população parece absorvida na busca do prazer." O guia Cassell de Paris, de 1884, confirmava que muitos visitantes da

capital francesa esperavam se divertir. Paris, no último terço do século XIX, havia se transformado no centro europeu da florescente indústria do entretenimento. Mas, mais importante do que o prazer, talvez, o guia prometia que "há sempre algo para ser visto". A vida em Paris, pretendo mostrar aqui, tornou-se fortemente identificada com o espetáculo. A vida real era vivenciada como um *show*, mas, ao mesmo tempo, os *shows* tornavam-se cada vez mais parecidos com a vida. (SCHWARTZ, 2001, p. 411)

É exatamente na Paris *fin-de-siècle* que podem ser destacadas algumas interessantes atrações que deixariam suas marcas nos modos de representação da morte adotados pela prática cinematográfica. Esses espetáculos indicavam o estabelecimento de um elemento que se tornaria controverso e fruto de muitas discussões e análises no domínio teórico: o efeito de realidade. Buscado incessantemente na Europa do fim de século, esse aspecto estava estreitamente associado à presença de elementos trágicos, extremos e chocantes, e não necessariamente factuais. Buscava-se a exposição não da morte natural, mas da devastação violenta dos corpos, impulsionada pela imprensa sensacionalista, primeiramente através dos formatos narrativos e logo contando com seus populares "auxiliares" visuais. Schwartz ressalta que essa predileção por um pretenso realismo extrapola a questão da representação naturalista e dos métodos de manipulação visual disponíveis e em ascensão na época, dando origem a um aspecto mais fundamental: a identificação da vida com a arte, e a atenuação dos limites entre esses dois campos. Segundo as palavras da autora: "[...] a realidade era transformada em espetáculo [...] ao mesmo tempo que os espetáculos eram obsessivamente realistas" (SCHWARTZ, 2001, p. 435). Percebemos, portanto, que a preferência pelo efeito de realidade, nesse ínterim histórico, está pautada não somente nas possibilidades tecnológicas associadas aos registros fotográficos e cinematográficos, mas numa base social de intrincada conexão entre vida e espetáculo.

3. MANIFESTAÇÕES DA MORTE EM DOCUMENTÁRIOS OCIDENTAIS

3.1 Cinema e Modernidade

O cinema emergiu como correlato da modernidade. Em *O Cinema e a invenção da vida moderna*, Charney e Schwartz propõem que a modernidade pode ser compreendida como inerentemente cinematográfica (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 18). Dessa noção decorre que a compreensão de questões relacionadas ao cinema pode ser melhor desenvolvida quando inserida numa convergência com uma discussão sobre as características da vida moderna. A partir de uma noção socioeconômica, é possível apreender, do termo "modernidade", uma série de ideias relacionadas às mudanças impulsionadas pelas novas formas de tecnologias surgidas na segunda fase da revolução industrial, a partir de meados do século XIX. Uma visão que desloca seu foco do campo estrutural mais amplo para o dinamismo particular das relações sociais revela que as transformações criadas pela modernidade remodelaram também a vida urbana, as práticas discursivas e a experiência subjetiva do indivíduo moderno.

George Simmel, em *A metrópole e a vida mental*, de 1902, apontou "a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada no alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões súbitas" como características do ambiente urbano moderno que afetaram intensamente a vida urbana. Singer (2001, p. 115) classificou as transmutações modernas em quatro diferentes conceitos: o conceito moral e político, relacionado ao questionamento de todos os valores e normas que vigoravam anteriormente; o conceito cognitivo, referente à racionalidade instrumental como paradigma intelectual; o conceito socioeconômico, representado pelas mudanças tecnológicas e sociais associadas à expansão do capitalismo industrial na segunda parte do século XIX. O quarto conceito ressaltado pelo autor refere-se à "concepção neurológica", discutidas, por exemplo, nas teorias sociais de Simmel, Benjamin e Kracauer (SINGER, 2001, p. 116). Essa abordagem ressalta a importância de compreender os efeitos da rapidez, fragmentação e intensa estimulação sensorial moderna sobre a estrutura da experiência subjetiva. Partindo dessa noção, é interessante explorar a criação de um novo tipo de percepção sensorial, intensificada a partir da virada do século XIX, que não só resultou do fluxo das metrópoles da época, mas também contribuiu para o desenvolvimento de novas formas de estímulo.

Uma investigação que penetre no significado íntimo da vida especificamente moderna e seus produtos, que penetre na alma do corpo cultural, por assim dizer,

deve buscar resolver a equação que estruturas como a metrópole dispõem entre os conteúdos individual e superindividual da vida. Tal investigação deve responder a pergunta de como a personalidade se acomoda nos ajustamentos às forças externas. (SIMMEL, 1973, p. 12)

A modernidade se consolidou como um momento gerador de uma nova experiência perceptiva/sensorial e de novas composições de atividades sociais, como os modelos de entretenimento nascentes nesse período. Em 1910, Michael Davis, estudioso da área da sociologia médica, propôs o termo "hiperestímulo" para referir-se ao contexto no qual se inseria o ambiente urbano moderno (SINGER, 2001, p. 119). Vários observadores sociais do final do século XIX e início do século XX evidenciaram o radical aumento da estimulação nervosa e do risco corporal na metrópole, em relação à estabilidade dos períodos pré-modernos. Essa nova carga de tensão, gerada pelo impacto visual e auditivo da metrópole em ascensão, foi determinante para o desenvolvimento de um novo modelo de olhar, evidenciado a partir do surgimento de formas de atrações populares fundamentadas no apelo sensacionalista. Em relação à Paris do último terço do século XIX, por exemplo, Schwartz afirma que a cidade havia se tornado o centro europeu da ascendente indústria do entretenimento, um lugar onde sempre havia algo para ser visto (SCHWARTZ, 2001, p. 411).

A experiência do olhar na cidade foi conduzida não somente pela sucessão de inovações técnicas ocorrida na época, como apontam alguns estudos mais genéricos. Uma análise das práticas dos indivíduos da virada do século, tais como expostas por estudiosos do período e retomadas por teóricos contemporâneos, revela que formatos de entretenimento como o espetáculo cinematográfico estavam fundamentados numa estrutura de fruição do usuário/consumidor que abarcava a circulação de bens, imagens, espetáculos, entre outras formas de produtos correlatos. Schwartz e Charney, em *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*, optaram por essa abordagem que propõe uma conexão entre diversos fenômenos da vida moderna, associando o campo econômico e a vida material à função da imagem e às formas de organização do olhar, como escreve Ismael Xavier em seu prefácio à edição brasileira da obra (XAVIER apud CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 10). Através desse viés, que privilegia as particularidades da "vida cotidiana" (ORTIZ, 2000, p. 14), retomarei a seguir os processos de transformação da experiência da visualidade que precederam e fundamentaram o formato cinematográfico.

A visualidade moderna desenvolveu uma predileção pelas experiências urbanas mais intensas e trágicas, como aquelas decorrentes da vulnerabilidade física diante do nascente sistema de trânsito. Singer descreve que, no final do século, os jornais apostavam em

ilustrações impactantes relacionadas a "qualquer coisa estranha, sórdida ou chocante" (SINGER, 2001, p. 133). O autor afirma ainda que esses periódicos davam preferência às imagens de mortes de pedestres, além de redigirem descrições minuciosas de acidentes violentos, como a citada no artigo *Ground to Pieces on the Rail*, de 1894 do *Newark Daily Advertiser*:

Isaac Bartle, um cidadão proeminente de New Brunswick, foi morto instantaneamente na estação da rua do mercado da Ferrovia Pensilvânia nesta manhã. Seu corpo foi tão terrivelmente mutilado que os restos mortais tiveram que ser recolhidos com uma pá e levados embora em uma cesta... Ele foi reduzido a uma massa irreconhecível debaixo das rodas de uma locomotiva de carga pesada. A locomotiva golpeou Mr. Bartle por trás e o arrastou diversos metros ao longo do trilho, mutilando seu corpo de modo horrível. Praticamente cada osso foi quebrado, a carne feita em pedaços e distribuída ao longo do trilho, e o corpo foi tão completamente dilacerado que as moedas e a faca no bolso das calças foram entortadas ou quebradas, e o talão de cheques, a carteira e os papéis foram despedaçados. (SINGER, 2001, p. 127)

As impressões chocantes que fascinavam a sociedade moderna pareciam, por um lado, denunciar uma nostalgia em relação a uma vida mais tranquila, mas por outro, revelavam um gosto acentuado por uma realidade caracterizada pelo extremo. Os entretenimentos sensacionalistas contribuíam para a "intensificação dos estímulos nervosos" que Simmel descreveu como a base psicológica da individualidade metropolitana do período. O autor propôs que essa estimulação do sistema nervoso até seu ápice provocava um entorpecimento da reação dos indivíduos, uma espécie de adaptação a um meio caótico. A revista *Scientific American*, de 1905, publicou sobre as atrações populares envolvendo apresentações perigosas que: "O princípio condutor dos inventores desses atos é dar aos nossos nervos um choque mais intenso do que jamais foi experimentado até aqui" (SINGER, 2001, p. 134).

A experiência do olhar na modernidade gerou uma série de hipóteses sobre suas possíveis consequências. Simmel, em conjunto com diversos médicos do período, alegava que o excesso de estimulação sensorial provocava o efeito de embotamento dos sentidos, uma percepção *blasé*, exigindo uma superestimulação compensatória para despertar as impressões desejadas.

Não há talvez fenômeno psíquico que tenha sido tão incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude *blasé*. A atitude *blasé* resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças de compressão concentrada, são impostos aos nervos. [...] Uma vida em perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa *blasé* porque agita os nervos até seu ponto mais forte de reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir. (SIMMEL, 1973, p. 16)

Em consonância com a teoria de Simmel sobre os efeitos perigosos da superestimulação sensorial, e escrevendo especificamente sobre a experiência cinematográfica, Máximo Gorki declarou, em 1896, que o cinematógrafo era uma tensão arriscada para os nervos:

Nossos nervos estão ficando cada vez mais fracos, estão ficando cada vez mais debilitados, estão reagindo cada vez com menos energia a simples impressões da vida diária e anseiam cada vez mais avidamente por impressões novas, fortes, inusitadas, ardentes e estranhas. O cinematógrafo lhes dá isso - e os nervos serão cultivados de um lado e embrutecidos de outro! (GORKI apud SINGER, 2001, p. 140)

Já Benjamin desenvolveu uma hipótese baseada numa teoria de Freud sobre a ansiedade como uma defesa adaptativa contra o choque traumático em vítimas da Primeira Guerra Mundial (SINGER, 2001, p. 141). Adaptando essa hipótese da área da psicologia ao fenômeno do cinema, Benjamin considerou que essa forma de entretenimento atuava como um mecanismo protetor contra as ameaças da vida moderna, antecipando os choques "reais" e preparando o indivíduo para confrontá-los. Nas suas análises sobre esse contexto social, tomando a Paris do século XIX como um objeto alegórico, o autor lançou uma compreensão que parte do contexto específico dessa metrópole para, através dele, abarcar os mecanismos estruturantes daquele período. A partir de elementos concretos como os primórdios da iluminação a gás, as primeiras construções com ferro, a popularização dos panoramas, o surgimento e a popularização da fotografia, as exposições universais e as transformações urbanísticas de Haussmann, Benjamin estabeleceu as bases para exprimir uma "realidade" social mais ampla, permeada por questões mais abstratas, como as mutações no relacionamento entre a arte e a técnica, as teorias do fetiche da mercadoria e da fantasmagoria da cultura capitalista, e a existência social do homem moderno (BENJAMIN, 1991).

Paris torna-se assim um "mundo em miniatura". A estratégia benjaminiana privilegia portanto os "pequenos" objetos. O que lhe prende a atenção são o traçado e os nomes das ruas, as catacumbas, as edificações, como as pessoas se vestem, comem e vivem. Há algo de Simmel neste olhar posicionado ao lado dos indivíduos e da paisagem. As relações sociais são captadas no fluir do dia a dia. Pode-se entender o estilo de Benjamin como uma proposta de contraponto a uma forma mais abstrata de trabalhar os laços sociais, ponto de vista que privilegiaria o que muitos historiadores denominam atualmente de "vida cotidiana". (ORTIZ, 2000, p. 14)

O dia a dia no ambiente urbano foi caracterizado pela eclosão de múltiplos estímulos sensoriais, e essa particularidade criou as condições necessárias para o estabelecimento de uma era singular no âmbito do espetáculo popular. Como escreveu Singer, "a modernidade transformou a estrutura não apenas da experiência diária fortuita, mas também da experiência

programada, orquestrada" (2001, p. 133). Benjamin associa o fenômeno da indústria de diversões modernas ao fetichismo da mercadoria, descrevendo essas atividades como desfrutes alienadores aos quais o indivíduo se entregava (BENJAMIN, 1991, p. 36). A comercialização do divertimento sensacionalista foi, ao mesmo tempo, uma consequência e um fator estimulador da conjuntura da sociedade moderna. A vivência na metrópole estava diretamente associada ao despertar dos sentidos e, em especial, da visualidade.

Um conceito que ilustra o fundamento subjetivo do olhar moderno é a figura do *flâneur*, personagem inserido na Paris do século XIX, explorado na literatura de Baudelaire e retomado no século XX pela análise de Benjamin. Baudelaire escreve, na década de 1860: "para o verdadeiro *flâneur* é um imenso júbilo fixar residência [...] no movimento [...]. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo" (BAUDELAIRE, 2006, p. 856). Tal indivíduo, caracterizado como um observador que se locomove livremente através do espaço urbano, emerge a partir da possibilidade de circulação, um dos princípios estruturantes da modernidade (ORTIZ, 2000, p. 11). Através da discussão sobre a *flânerie*, Benjamin captou a sensibilidade característica daquele momento histórico, a atenção móvel e efêmera do olhar moderno, uma associação de visão e movimento.

Mas o que faz o *flâneur*? Olha e descreve. Personagem urbano, suas antenas sensoriais privilegiam a visão, sentido associado por Simmel às qualidades desenvolvidas pelos indivíduos na grande metrópole. Para ele a cidade é uniforme apenas na aparência, sob ela se esconde todo um mundo, realidade subterrânea ao cotidiano do homem ordinário. (ORTIZ, 2000, p. 21)

Se nos períodos pré-modernos a compartimentação das sociedades e a restrição da circulação de pessoas, mercadorias e ideias impediu o surgimento da *flânerie*, após a Revolução Industrial é instaurada uma nova organização social, que estimula o "intercâmbio entre espaços até então voltados sobre si mesmos" (ORTIZ, 2000, p. 21). A particularidade do *flâneur* consiste no olhar atento que capta aqueles aspectos urbanos mais peculiares e fugidios. Essa figura representou a reformulação da atenção do indivíduo no período moderno, diante dos estímulos impostos pela metrópole. Charney e Schwartz (2001, p. 22) afirmam que "a atenção moderna era visão em movimento". Esses autores apontam ainda a estrada de ferro como um precursor do formato cinematográfico, justificando que as viagens realizadas através desse transporte anteciparam um fundamento crucial dessa linguagem: a observação de paisagens em movimento através de um quadro fixo, a janela; além de

ressignificarem as relações tradicionais com o tempo e o espaço. Para o *flâneur*, assim como para o viajante, a cidade é uma paisagem a ser atentamente observada.

A cidade se apresenta assim como um labirinto, espaço cheio de surpresas, porém, só o olhar perspicaz capta o que subjaz à sua manifestação epidérmica. Observa-se o inesperado, o não corriqueiro. Este é o traço distintivo entre o *flâneur* e o homem que deambula pelos mesmos caminhos por ele percorridos. A *flânerie* pressupõe portanto a ideia de distanciamento. Para compreender o que se vê é necessário que o observador se separe do que está sendo observado. Neste ponto, uma primeira aproximação pode ser feita com o viajante. (ORTIZ, 2000, p. 21)

A sociedade moderna construiu sua unicidade através de estruturas discursivas baseadas na efemeridade, na fragmentação, no movimento, e na atração pela "realidade" cotidiana e indistinção entre representação e realidade. Charney e Schwartz apontam, como aspecto crucial da modernidade, a "crescente tendência de entender o 'real' somente como suas re-apresentações" (2001, p. 24). Diversos fenômenos da cultura européia, do final do século XIX, operavam apresentando visões fragmentadas da vida urbana: a narrativa sensacionalista dos tablóides; as fotografias e as ilustrações "verificadoras" dos fatos; a exibição de cadáveres no necrotério de Paris; e, os museus de cera, por exemplo. O cinema nasce nesse contexto de práticas culturais fundamentadas na narrativa e na visualidade que tinham como objetivo captar a atenção cada vez mais dispersa do espectador.

A forma de vida na cidade moderna foi disciplinada pelas necessidades da produção e consumo de mercadorias impostas pela crescente atividade industrial, pelas novas formas de circulação urbana, pela popularização das atrações de massa, entre outros fatores. Esse modelo de sociedade demandou novos posicionamentos por parte dos habitantes, notadamente no campo visual. O estatuto do olhar moderno associava dois aspectos dificilmente conciliáveis: de um lado, a necessidade de atenção e focalização no instante; de outro, a fugacidade e instabilidade da percepção. A dialética entre mobilidade/continuidade e estase/descontinuidade caracterizou a tensão entre coleção e narrativa nas primeiras décadas de produção cinematográfica, como duas formas diferentes de lidar com a imagem.

No início do século XX, o "cinema de atrações" consistia num espetáculo descontínuo, que exibia uma série de cenas distintas, desde registros de viagens, até performances de dançarinas e lutas de boxe (XAVIER apud CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 13). Durante algum tempo, os elementos estruturais deste cinema *voyeurista* não teriam a função de estabelecer um diálogo em função de uma narração. Ao longo dos anos, iria se estabelecer uma coerência entre os planos que culminaria numa linearização narrativa e na construção de um modelo narrativo para o cinema. As fantasias e extravagâncias dos primeiros filmes

seriam progressivamente substituídos por outro tipo de espetáculo mais voltado para o naturalismo, configurando uma ideologia da representação segundo a qual a câmera seria capaz de atuar como um espelho do mundo. Durante algum tempo, o mito do acesso direto à verdade atribuiria ao cinema uma legitimação documental.

3.2 Morte e Espaço Ético

O nascimento da fotografia transformou o código visual da sociedade ocidental do século XIX, modificando não apenas o repertório imagético disponível mas, principalmente, a dimensão ética dessa nova modalidade de imagem caracterizada pela mediação da câmera. A técnica fotográfica inaugura um novo modelo de relação de poder entre aquele que manipula e aquele que está diante do dispositivo, impondo consequentemente a reflexão sobre os novos parâmetros de responsabilidade envolvidos nessa equação. Sobre o advento de inovações tecnológicas e sua relação com o domínio da ética, Hans Jonas (2006, p. 29), em "O princípio da responsabilidade", discorre que a aplicação de novas técnicas implicam o surgimento de novas formas de agir, ampliando não só materialmente o número de casos nos quais precisarão ser aplicadas as regras de conduta vigentes, mas principalmente - e muito mais radicalmente - exigindo a reformulação da natureza qualitativa dos princípios éticos tradicionais. Sobre o assunto, Sontag escreve:

Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça - como uma antologia de imagens. (SONTAG, 2004, p. 8)

Sobchack (2005, p. 134) afirma que a morte é um evento que excede os limites de codificação da cultura, e por isso, sua representação no mundo visível só pode ser produzida através de dois elementos: a violência praticada contra o corpo vivo, e a cessação do "comportamento intencional do corpo" - o cadáver. A morte em si não pode ser mostrada, porque envolve a dimensão do "não-ser", que não é perceptível. Dessa forma, a morte manifestada no cinema é uma muito mais uma concatenação de fenômenos técnicos, do que uma vivência do corpo. Sobre o cadáver, a autora escreve que seu aspecto paradoxal se deve ao fato de que ele remete à subjetividade do sujeito morto, mas ao mesmo tempo, sua condição inanimada e estática o conferem a aparência de coisa, de objeto.

Nossa compaixão pelo sujeito que era é mitigada por nossa alienação do objeto que é. Não estamos mortos e não podemos imaginar como seria "estar" mortos (isto é, "não ser"). Assim, o cadáver se torna um objeto de análise, um modo de liberar e satisfazer nossa curiosidade natural sobre um objeto cultural tabu. [...] O cadáver visivelmente fornece as premissas para a reflexão visual sobre o ser e o não-ser, entre o corpo vivo subjetivo e o corpo-objeto. Mas não necessariamente produz a mesma excitação, em nossos próprios corpos vivos, que a inscrição ativa do processo de mortificação em outro corpo vivo." (SOBCHACK, 2005, p. 137)

Já a violência contra um corpo vivo pode ser considerada o elemento que mais rapidamente transmite a ideia de morte. A interferência destruidora que à qual submete o corpo, seguida da cessação dos movimentos e atividade intencional do mesmo, indicam uma ruptura abrupta, objetivação visível de um momento não-visível. Já o processo de deterioração gradual causado por algumas doenças, e a transformação muito lenta do ser animado em inanimado criam uma dissociação com a ideia de morte, remetendo muito mais à própria vida.

Para ilustrar a ideia da impossibilidade de representação da morte como experiência, a autora retoma *Report* (1967), de Bruce Conner, filme sobre o vídeo amador no qual Abraham Zapruder registrou o momento em que a bala atingiu a cabeça do presidente John Kennedy, na ocasião de 1963. Nessa produção, construída a partir de imagens de arquivo da cobertura jornalística dos canais de televisão da época, Conner faz uma análise da abordagem midiática deste crime que chocou os Estados Unidos. O cineasta realiza uma crítica irônica à postura da mídia diante do evento, descrevendo a situação como: "uma exploração da morte [...], e todas as coisas grotescas e imorais que haviam sido feitas" (JENKINS, 2014, p. 10). Conner ressalta que o *replay* incansável da cena capturada por Zapruder fez com que todo o evento passasse a ser associado somente àquele momento. Sobchack associa essa repetição insistente à impossibilidade de se apreender o momento específico da morte sob a forma de uma manifestação visual.

Bazin faz uso do documentário de Pierre Braunberger, *La Course de Taureaux* (1949), que apresenta o espetáculo da tourada, para introduzir suas ideias a respeito da representação visual da morte. A teoria desse autor está diretamente ligada ao aspecto da repetição deste tipo de imagem, apontando que o caráter fundamental desse evento é a sua condição de momento único. Desse modo, associa a repetição de uma imagem de morte através de manifestações visuais - especificamente, o cinema - ao conceito de "obscenidade":

Arte do tempo, o cinema possui o exorbitante privilégio de repeti-lo. Privilégio comum às artes mecânicas, mas do qual ele pode se valer com uma potência infinitamente maior do que o rádio ou o disco. [...] Sem dúvida, nenhum instante vivido é idêntico aos outros, [...] vai daí que a sua repetição cinematográfica é muito mais paradoxal na teoria do que na prática: admitimo-la, apesar de sua contradição ontológica, como uma espécie de réplica objetiva da memória. Dois momentos da vida, no entanto, escapam radicalmente a essa concessão da consciência: o ato sexual e a morte. Cada um a seu modo, são ambos negação absoluta do tempo objetivo: o instante qualitativo em estado puro. Como a morte, o amor se vive, mas não se representa [...], pelo menos não se representa sem violentar a sua natureza. Tal violentação chama-se obscenidade. A representação da morte real também é uma obscenidade, não mais moral, como no amor, mas metafísica. Não se morre duas vezes. (BAZIN, 1983, p. 133).

As discussões que envolvem a exibição de imagens de morte em filmes documentais estão diretamente associadas à dimensão ética da questão. Como mostra Sobchack (2005, p. 143), a representação visível de um evento excessivo como esse implica a consideração da visão como um objeto de exame moral. A partir dessa noção, uma série de características da produção é submetida a análise, em busca de uma justificativa que torne moralmente aceitável a exploração de um evento de morte na tela. A persistência ou relutância do olhar, tanto do cinegrafista quanto do espectador, se tornam pistas importantes para o julgamento cultural ao qual serão submetidos.

O interdito²⁷ visual sobre a morte existe desde as primeiras materializações resultantes do processo de "hominização", constituindo-se primeiramente com o surgimento das sepulturas²⁸ e, posteriormente, em uma série de representações em torno do tema que tinham o objetivo de regula-lo e limita-lo. A afirmação do tabu da morte em nossa sociedade, porém, pode aparentar um certo paradoxo quando observamos as inúmeras imagens das quais ela é protagonista na mídia. Sobre essa questão, Rodrigues (2006, p. 200) questiona: "Como afirmar o silêncio, se a morte participa ruidosamente da maior parte dos espetáculos e formas de comunicação, como filmes, teatro, televisão e literatura? Sobre que base dar crédito a este tabu, se a morte entra na arrecadação publicitária dos jornais [...], nos noticiários [...] e assim por diante?"

²⁷ Sobre "interdito", Bataille escreve: "Na passagem do animal ao homem, sobre a qual pouco sabemos, é dada a determinação fundamental. Dessa passagem, todos os *acontecimentos* nos são subtraídos; sem dúvida, definitivamente. Entretanto, nós estamos menos desarmados do que parece à primeira vista. Sabemos que os homens fabricaram instrumentos e os utilizaram a fim de prover sua subsistência, depois, sem dúvida, bastante depressa, suas necessidades supérfluas. Resumindo, eles se distinguiram dos animais pelo *trabalho*. Paralelamente, eles se impuseram restrições conhecidas como *interditos*. Essas interdições essencialmente - e certamente - recaíram sobre a atitude para com os mortos" (BATAILLE, 1987, p. 28, grifos do autor).

²⁸ Rodrigues afirma que "os homens das cavernas de Carmel (40.000 anos), da Chapelle-aux-Saints (45.000 a 35.000 anos), do Monte Circeo (35.000 anos) cavaram sepulturas e nelas depositaram seus mortos adultos, sentados, tornozalos e punhos atados [...] As mais antigas sepulturas conhecidas (cavernas de Qafaz, em Israel) datam de cerca de 40.000 anos; as do homem de Neanderthal, entre 80.000 e 30.000 anos." (RODRIGUES, 2006, p. 19).

Sobchack (2005, p. 141) afirma que, quando a morte é representada como algo real, um tabu é violado, e a sua representação precisa apresentar justificativas para tal violação. As manifestações da morte no cinema ficcional são compreendidas como essencialmente abstratas, e a violação que pode ser apontada, nesse caso, é apenas a do "simulacro" do tabu visual. Já as apresentações da morte factual rompem o espaço da narrativa fílmica, invadindo o espaço documental, ou seja, o mundo no qual se vive.

O público [...] tem menos escrúpulos éticos de encarar uma morte narrada [...] O documental, por outro lado, incapaz de "atuar" nos campos da simulação, tende a evitar o tabu visual. Na maior parte das vezes, compõe acidentalmente suas imagens medonhas e violentas do morrer e do morto, colocando cinegrafistas em risco pessoal. Pego assim quase "de surpresa", ou encarando sua própria mortalidade, o cinegrafista e sua câmera são menos vulneráveis às acusações de concupiscência e de comportamento não ético por parte de um público [...] (SOBCHACK, 2005, p. 142).

Em relação aos conceitos de filme documental e filme de ficção, Carroll declara que, apesar das convergências entre estes dois tipos de cinema, o estabelecimento de uma distinção entre eles é possível e desejável. O autor declara que, de fato, diversas estruturas formais são compartilhadas entre estes dois gêneros, e que filmes de ficção podem utilizar a linguagem documental, e vice versa.

E é verdade que muitos realizadores de filmes não-ficcionais assimilam procedimentos narrativos originários do cinema ficcional. E que os diretores de filmes ficcionais apropriam-se da estilística da não-ficção. Porém, a conclusão que disso retiram os proponentes da visão de que todos os filmes são ficcionais é um tanto precipitada. Presumem que essas observações indicam a inexistência de diferenças entre ficção e não-ficção. Mas outra conclusão possível [...] é a de que a distinção entre ficção e não-ficção não se baseia em uma diferença fundamental entre as propriedades estilísticas dos filmes ficcionais e não-ficcionais. (CARROLL, 2005, p. 76).

O que possibilitaria uma delimitação entre os dois campos seriam as propriedades relacionais entre o cineasta e o espectador. Dessa forma, o que classificaria um filme como documental ou ficcional seria a comunicação do realizador de como ele pretende que o público responda à obra. Seguindo esse pensamento, uma obra fílmica é considerada ficcional se o cineasta indicar que o espectador deve entreter a sua narrativa com uma atitude mental de imaginação - e não de crença, ou seja, que adote diante dela uma postura ficcional. Já um filme documental seria considerado como tal quando o seu realizador propor que o seu conteúdo seja entretido como assertivo.

Os filmes vêm rotulados ou indexados quanto ao tipo de filme que são, e, na medida em que esses rótulos classificam os filmes como "documentários" ou "filmes não-ficcionais", o público tem acesso a informações sobre as intenções assertivas do realizador. O modo como um filme é classificado é um assunto inteiramente público; não há nada de oculto ou obscuro a seu respeito. Temos acesso às intenções assertivas do realizador por diversos meios: matérias na imprensa, peças publicitárias, entrevistas televisivas, listagens de programação nos cinemas e na televisão, críticas e o boca-a-boca. [...] (CARROLL, 2005, p. 98-99).

Nem todos os filmes que são indexados como documentários, porém, apresentam de fato um conteúdo factual. Carroll admite que o cineasta pode assumir uma atitude dissimulada, propondo ao público uma postura assertiva quando as informações fornecidas pela obra são falsas. Neste caso, existe a implicação de julgamento ético do comportamento do realizador, já que se espera que esse esteja comprometido com as proposições expressas pelo seu filme.

A manifestação accidental da morte no espaço documentário compõe uma situação que provoca simultaneamente choque e fascínio na sociedade. Assim como no caso da filmagem do assassinado de Kennedy, que foi submetida a eternos *replays* - como uma tentativa de capturar a morte de fato naquela manifestação visual -, o suicídio cometido por Budd Dwyer²⁹ em veiculação ao vivo numa rede de televisão americana, em 1987, circula até hoje através de redes sociais virtuais. Gorer (1965) atribui à excessiva atenção visual diante de situações de morte o caráter de "pornográfico".

A manifestação visual da morte não-simulada em produções fílmicas atribui, tanto ao ato de olhar quanto ao ato de filmar, um julgamento ético. Sobchack aponta cinco posturas, relacionadas ao comportamento do cinegrafista, que o implicam eticamente em relação às suas respostas diante do evento: a primeira é o olhar accidental, codificado através de indicações de que a morte não era o objeto de interesse inicial do cinegrafista, mas aconteceu

²⁹ Budd Dwyer foi membro da Câmara e do Senado da Pensilvânia entre as décadas de 1960 e 1980. Em 1986, foi acusado de receber a quantia de US\$ 300 mil de propina. Um dia antes do anúncio de sua sentença, ele convocou a imprensa alegando que queria esclarecer o caso. Durante a entrevista, declarou: "Eu agradeço ao bom Deus por ter me concedido 47 anos de desafios instigantes. Agora minha vida mudou, sem uma razão aparente. Eu enfrento uma pena máxima de 55 anos numa prisão e o pagamento de US\$ 300 mil por ser inocente". Após mais algumas palavras, chamou três assessores, entregando um envelope a cada um deles - no primeiro, havia uma nota de suicídio para sua mulher; no segundo, a declaração de doação de órgãos; no terceiro, uma carta para o governador da Pensilvânia. Em seguida, pegou um quarto envelope, de onde retirou um revólver e falou: "Por favor, deixem o recinto se isso os ofende". Dwyer cometeu suicídio em frente às câmeras. As emissoras da Pensilvânia exibiram o fato ao vivo, e os telejornais americanos mostraram trechos do vídeo, mas não a cena completa. No Brasil, o Jornal Nacional citou o fato, mostrando Dwyer dando o tiro, mas imagem foi congelada nesse momento, com o áudio do disparo prosseguindo. (Informações retiradas do site: <noticiasdatv.uol.com.br>).

repentinamente - como no caso da filmagem do suicídio de Budd Dwyer -, sendo portanto justificável, já que a quebra do tabu visual não foi intencional.

[...] o assombro e o fascínio gerados por tais filmes residem no fato de que a morte acontece, é visível e, no entanto, de algum modo, não é vista, é presenciada pela câmera, não pelo cinegrafista nem pelo espectador. Assim, há um desejo de congelar o filme quadro a quadro a fim de ver a morte com atenção e intenção, como se isso tornasse a representação mais clara e a significação mais precisa. (SOBCHACK, 2005, p. 149)

A segunda é o olhar impotente, visualizado na filmagem através da distância física do evento, indicando que uma intervenção seria impossível. A terceira é o olhar ameaçado, que aponta para um risco ou perigo mortal ao qual está sujeito o cinegrafista, demonstrando vulnerabilidade e fornecendo uma compensação ética para a quebra do tabu visual. A quarta é o olhar interventivo, caracterizado pelo engajamento no evento, indicado por movimentações abruptas da câmera e/ou pela presença da voz do cinegrafista na tomada. A quinta é o olhar profissional, que se instaura quando o cineasta se justifica pautado por uma conduta institucionalizada que prega o distanciamento e a objetividade.

Estes olhares do cinegrafista são apresentados, na filmagem, através de aspectos relacionados à estruturação dos elementos da linguagem cinematográfica, como o enquadramento, os movimentos de câmera, a cor e a iluminação, o uso do som e da montagem. É a codificação do comportamento visual que permite ao cinegrafista e ao espectador julgarem a validade ética da transgressão do tabu visual que é a representação da morte factual.

Nichols (2010) propõe o conceito de "modos de representação", que atuam como subgêneros do gênero documentário, indicando pontos de vista e maneiras de produzir particulares e distintas. O autor ressalta que, apesar de cada uma dessas classificações apresentar traços dominantes de determinado período da história do documentário, elas não são deterministas, e que um mesmo filme pode apresentar características de mais de um dos modos. O primeiro apresentado é o modo poético, que propõe uma exposição fragmentada e subjetiva do mundo, com a valorização da emoção em detrimento da razão, não buscando necessariamente a verdade de um acontecimento, e sim sua abstração. Esta maneira de fazer documentário está associada às vanguardas modernista da década de 1920, e sua maneira de dialogar com o mundo histórico é através de fragmentações, impressões subjetivas, manifestações do inconsciente, ambiguidades e associações vagas (NICHOLS, 2010, p. 140).

O filme *Un Chien Andalou*³⁰ (1928), de Luis Buñuel e Salvador Dalí é um claro exemplo deste modo de desconstrução narrativa. Apresentando uma abordagem surrealista, esse documentário subverteu as noções tradicionais de tempo e espaço pautadas na linearidade sequencial do conteúdo fílmico. Buñuel e Dalí exploram os mecanismos do inconsciente através do elemento da imagem, criando assim um clima onírico. Os filmes que foram produzidos sob esta abordagem encontram-se sempre na fronteira entre a realidade e o sonho. Neste documentário, é notável a utilização de cenas limítrofes entre a fantasia e a realidade, como o antológico corte de navalha num olho humano, ou a mão da qual saíam inúmeras formigas. A concepção surrealista reside justamente nessa tensão causada entre a impressão de realidade documental e as incoerências abruptas de tempo e espaço, provocando o espectador a encarar desejos inconscientes.

O segundo modo proposto por Nichols é o expositivo que, ao contrário do poético, segue uma linha retórica, argumentativa e didática, com a presença de registros, legendas e narração - essa última dominada pela técnica de voz *over*. O elemento verbal é de particular importância neste subgênero, enquanto as imagens desempenham um papel subordinado - ilustram o que é dito. Este tipo de enunciação domina a produção documentária até cerca de 1960, quando passa a dividir espaço com formas enunciativas que utilizam o elemento do diálogo - entrevistas e depoimentos, por exemplo.

O modo expositivo prioriza a impressão de objetividade e argumentação convincente. Ramos aponta a produção referente a este modo de "eixo educativo", contrário às pretensões artísticas do período anterior. Dessa forma, durante a primeira década do século XX, a tradição documentária assume a incumbência de "educar as massas" (RAMOS, 2005, p. 171).

Dentre os traços estilísticos deste modo, destacam-se: a enunciação em voz *over* - já citada - a luz de estúdio e a câmera estática ou em *travellings* tradicionais.

A visão do documentário como detentor de uma 'missão' caracterizada como educativa (educação das massas para a democracia, no caso griersoniano) delinea o sistema de valores éticos do primeiro documentário, a partir do qual o conjunto de espectadores/cineastas desses filmes estabelece valores que norteiam sua conduta com relação ao que está sendo veiculado/produzido. (RAMOS, 2005, p. 170).

Uma das figuras mais proeminentes associadas ao documentário expositivo foi John Grierson, que enfatizava a função social deste tipo de cinema. Carroll aponta que o termo "documentário" teve suas origens a partir do seu emprego por esse cineasta, que o utilizava

³⁰ "Um Cão Andaluz".

para referir-se à sua própria obra, designando um tipo de produção associada ao "tratamento criativo das atualidades" (CARROLL, 2005, p. 70), distinguindo-se das *actualités* dos Lumière e cinejornais.

No Brasil, Ramos cita o Instituto Nacional do Cinema Educativo, criado em 1936, órgão do Estado que centralizava a produção documentarista. Com sua retórica de missão educativa e viés cientificista e culturalista, este instituto alegava uma busca da educação "pela ciência, [...] através do folclore, [...] para recuperar a cultura popular, [...] para sanear, [...] para formar o povo para a cidadania" (RAMOS, 2005, p. 171). O autor atribui a este órgão uma postura exaltativa, autoritária, e missionária, que procurava incutir na população uma postura não questionadora através dos seus modos de educação, sem exhibir preocupação com a forma que o outro era representado através da enunciação.

O terceiro modo proposto por Nichols é o observativo, que carrega a pretensão de neutralidade e naturalidade, e defende a não intervenção como prerrogativa para o registro da "realidade". Esse modo de representação está associado ao estilo cinema direto norte-americano. Os desenvolvimentos tecnológicos ocorridos na década de 1960 - relacionadas à facilitação da portabilidade dos aparelhos, ao aumento da capacidade de tempo de filmagem e ao acoplamento de dispositivos de áudio à câmera - provocaram uma tendência a experimentações estilísticas associadas à subjetividade, culminando no rompimento com o cinema documentário clássico.

Câmeras menores e mais ágeis (na "mão") conformam uma imagem nova, veiculada em planos-sequência, acompanhando o movimento de um mundo em ebulição. O chamado "cinema-direto" foi conformado nesse momento que, historicamente, situamos entre o final dos anos 1950 e a primeira metade da década seguinte. (RAMOS, 2005, p. 174).

Esta nova visão torna-se caracterizada pelo recuo do cineasta, que passa a buscar a não interferência nas situações filmadas. Este tipo de postura aponta para a necessidade do saber ser construído pelo espectador, em um exercício de liberdade e responsabilidade. Ramos afirma que: "contra o saber, a ética do recuo oferece a ambiguidade; contra o aprendizado, a liberdade e a responsabilidade; contra a voz-de-Deus, o recuo do discurso documentário e a estética mosca-na-parede; contra a voz-fora-de-campo, a fala do mundo" (RAMOS, 2005, p. 177). Nichols (2010) afirma que, enquanto o modo expositivo sacrificou as considerações sobre a presença do outro no filme, para construir argumentos formais e persuasivos, o observativo abdicou desta intervenção explícita para privilegiar a observação espontânea da experiência vivida.

A expressão mais típica do modo observacional foi o cinema direto norte-americano, que procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal; defendeu radicalmente a não-intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de "controle" sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano sequência com imagem e som em sincronismo; adotou uma montagem que enfatizava a duração da observação; evitou o comentário, a música off, os letreiros e as entrevistas. (DA-RIN, 2004, p. 147).

O quarto modo é denominado participativo, e está associado ao *cinéma-vérité* de Rouch e Morin. Este tipo de documentário investe na mediação e participação do cineasta, que se retira da posição de alguém que apenas observa, para transformar-se em uma figura que se engaja ativamente nas situações filmadas. A ética do recuo passa a ser repudiada, já que concebe-se que é impossível que o realizador não deixe suas marcas na construção do filme. Segundo Ramos, a intenção do cinema participativo é "mostrar que existe construção no discurso, que a imagem não é transparente, que o recuo é apenas mais uma presença, que a imagem mostra necessariamente um ponto de vista, que sempre poderá ser manipulada" (RAMOS, 2005, p. 178). O filme *Chronique d'un Été*³¹ (1960), de Rouch e Morin, é o marco principal do estabelecimento desta visão documentária.

Os participantes de *Chronique d'un Été* [...] dão mostras de ter vivido uma "singular metamorfose", sendo feitos pelo filme na medida em que o faziam. Provocada por Morin, Mary-Lou atinge visível comoção; Marceline procura reviver dramaticamente seu passado; a participação nas filmagens leva Angelo a ser remanejado de seção na fábrica onde trabalha; Morin e Rouch reformulam incessantemente suas concepções, na medida em que o projeto evolui. Nada disso seria possível no modo observacional puro, em que uma invisibilidade utópica era perseguida em nome da pureza do documento. Mas, como mostrou lucidamente Comolli, "quer-se respeitar o documento, mas não se pode evitar fabricá-lo. Ele não preexiste à reportagem, mas é o seu produto". [...] Esta inexorável intervenção produtiva não pode deixar tranquila a realidade dos fatos, mas lhe acrescenta - ou subtrai - algo. (DA-RIN, 2004, p. 157).

O quinto modo é o reflexivo, no qual "são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco da atenção" (NICHOLS, 2011, p.162). Esse estilo traz à tona o questionamento em relação à própria natureza do documentário, seus processos de atuação e intervenção na "realidade". Dessa forma, o tema da narrativa se torna uma ponte para o desenvolvimento das questões relacionadas ao processo de produção do filme, ou seus modos de representação. Existe aí uma crítica forte em relação ao aspecto de convencimento

³¹ "Crônica de um Verão".

associado ao gênero documentário, que se estende até aos aspectos de funcionamento da sociedade, denunciando os processos de naturalização de códigos e convenções. O modo reflexivo apropria-se dos recursos narrativos desenvolvidos durante a história do documentário e, através deles, propõe uma reflexão sobre o próprio fazer cinematográfico. Da-rin (2004) afirma que o cineasta reflexivo, não satisfeito em engajar-se com o sujeito filmado, passa a debruçar-se sobre metacomentários sobre os mecanismos que dão forma ao seu argumento.

O percurso das formas documentárias assumidas ao longo das décadas permite o reconhecimento do campo como constituído de diversas visões possíveis, que vêm se transformando ao longo da história, a partir de movimentos ambíguos e de questionamentos das certezas outrora estabelecidas. O mito do acesso direto à verdade parece cada vez mais distante quando se compreende que qualquer manifestação visual é mediada por algum sistema específico. Da-rin (2004, p. 222) afirma que, sob este aspecto, o documentário é "um constructo, uma ficção como outra qualquer". Apesar disso, quando se trata do elemento da morte, a distinção entre documento e ficção parece ser fundamental para o empreendimento do julgamento moral ao qual será submetida qualquer manifestação visual do tema.

A contemplação da morte é ritualmente formalizada como uma reflexão moral das condições mortais do corpo, da fragilidade da vida, do fim da representação que a morte representa [...] a morte em nossa cultura está entre os temas menos exprimíveis e menos maleáveis que se oferecem ao cinegrafista. Qualquer ângulo de câmera intencional, qualquer movimento de câmera, qualquer justaposição editorial fará comentários sobre o que é essencialmente um momento de transformação e de caos indizíveis e o inscreverá num ato de visão humana, que torna visível uma percepção moral. (SOBCHACK, 2005, p. 156).

3.3 *Les Maîtres Fous*, Jean Rouch (1954)

O historiador Tom Gunning denominou de "cinema de atrações" as manifestações cinematográficas primitivas, ocorridas aproximadamente entre 1895 e 1906, período anterior ao estabelecimento da narratividade como fundamento para a construção dos filmes (NICHOLS, 2010, p. 119). O termo remete às atrações circenses, reconhecidas pela exaltação de aspectos incomuns e extraordinários. Sobre esse primeiro cinema, Nichols tece os seguintes comentários:

Prevalecia um tom de exibicionismo, que diferia radicalmente tanto da ideia de olhar para dentro de um mundo privado e fictício como do material documental usado como prova científica. [...] O "cinema de atrações" equiparava-se à agitação que

cercava as grandes feiras e exposições mundiais da época, como a St. Louis World Fair, em 1904, com sua recriação "autêntica" de uma vila filipina, povoada por filipinos trazidos para os Estados Unidos mais como espécimes do que como cidadãos. (A exposição foi apresentada como mostra antropológica de cultura nativa.) O "cinema de atrações" lançava seu apelo diretamente ao expectador e deliciava-se com o sensacionalismo do exótico e do bizarro. (NICHOLS, 2010, p. 121).

Durante algum tempo, as produções fílmicas eram exibidas durante os intervalos de apresentações em circos e feiras de variedades - também conhecidas como *vaudevilles* -, como mais uma das atrações oferecidas. Essas exhibições eram realizadas principalmente em zonas suburbanas, locais considerados de "baixo nível" pela sociedade dos grandes centros urbanos do período, e seu público consistia principalmente de proletariados das indústrias, dentre os quais muitos eram imigrantes. A duração dos filmes não excedia a alguns poucos minutos, o que limitava o oferecimento de espetáculos exclusivamente cinematográficos. Machado explica que, nos primeiros dez anos de comércio do cinema, não existia um conjunto de procedimentos de linguagem que permitisse o desenvolvimento de uma narrativa visual autônoma (MACHADO, 1997, p. 79). Discorrendo sobre esse primeiro cinema, o autor escreve:

Ele reunia, na sua base de celuloide, várias modalidades de espetáculos derivadas das formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a magia e a prestidigitação, a pantomima, a feira de atrações e aberrações etc. Como tudo o que pertence à cultura popular, ele formava também um outro mundo, um mundo paralelo ao da cultura oficial, um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambiguidades, onde não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista barata. (MACHADO, 1997, p. 76).

O leque de temas dessas filmagens era composto basicamente de registros dos próprios números exibidos nos *vaudevilles* - números de dança, de humor, e, de lutas, por exemplo -, além das chamadas atualidades e dos *teasers* - um eufemismo para pornografia. Machado aponta que tais filmes, geralmente, subvertiam a ordem moral, utilizando-se do cinismo e da perversão e ridicularizando as autoridades. Esse tipo de atração teve suas origens nas estruturas populares da Idade Média, analisadas por Bakhtin (1987), a partir da perspectiva da obra literária de Rabelais³². Sobre os espetáculos medievais, o autor aponta que existiam à

³² François Rabelais (1494-1553) foi um escritor renascentista, além de ordenar-se padre, doutorar-se em medicina e estudar direito. Sobre essa figura, Bakhtin escreve que "ocupa um dos primeiros lugares entre os autores europeus. [...] Os especialistas europeus costumam colocar Rabelais - pela força de suas ideias e de sua arte, e por sua importância histórica - imediatamente depois de Shakespeare, por vezes mesmo ao seu lado. [...] Rabelais influenciou poderosamente não só nos destinos da literatura e da língua francesas, mas também na literatura mundial [...] Para nós, entretanto, sua principal qualidade é de estar ligado mais profunda e estreitamente que os outros às fontes populares [...]; essas fontes determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística. [...] As imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de 'caráter não-oficial', [...] decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda

parte das formas de culto e cerimônias oficiais da Igreja e do Estado feudal (BAKHTIN, 1987, p. 5).

Abordando os ritos e espetáculos carnavalescos desse período, Bakhtin ressalta que eles ofereciam uma visão de mundo totalmente diferente da oficial, propondo uma espécie de segundo mundo, de inversão e alteridade. Como uma "fuga provisória da vida ordinária", o carnaval não era apenas um festejo ou uma representação, mas uma forma concreta da própria vida, embora provisória.

[...] durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral), uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre os melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada. (BAKHTIN, 1987, p. 7).

Dessa forma, o carnaval é associado à oportunidade de revelação de aspectos peculiares da realidade, aqueles que as estruturas hierárquicas e a repressão do tabu não permitiam que emergissem no cotidiano. Outro conceito proposto por Bakhtin é o "realismo grotesco", associado às imagens da cultura cômica popular. Nessa concepção estética, "o princípio material e corporal aparece sob a forma universal festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível" (BAKHTIN, 1987, p. 17). Em seu texto sobre os documentários de exploração e filmes de atrocidade, Piedade retoma Bakhtin, referindo-se à exposição dos aspectos internos do corpo e de imagens de violência:

O carnaval, em sua concepção, desconhece a superfície impenetrável que fecha os limites do corpo como um fenômeno completo e separado, expondo não somente o exterior, mas também seus aspectos internos: sangue e entranhas. O carnaval medieval realçava detalhadas mostras de partes corporais, em extensas anatomizações de diferentes camadas e níveis. Bakhtin chama a atenção para um episódio de Rabelais em que corpos humanos são transformados em picadinho, contendo uma longa e detalhada lista anatômica de membros feridos, órgão e ossos quebrados. (PIEADADE, 2007, p. 29).

Assim, como no sistema carnavalesco proposto por Bakhtin predominam os princípios corporais materiais - associados à comida, à bebida, ao sexo e à excreção -, também no "cinema de atrações" predominava um sistema de imagens com tendências à profanação, e explorador dos interditos impostos pela cultura oficial. Nichols, pontuando sobre o

operação e decisão circunscritas ao domínio do pensamento e à concepção do mundo." (BAKHTIN, 1987, p. 2, grifo do autor).

exibicionismo como característica dessas produções, ressalta que baseavam-se na ideia de imagem como documento para apresentar "esquetes sensacionais do exótico e representações demoradas do corriqueiro" (NICHOLS, 2010, p. 121). A exploração do exotismo está na base do surgimento do cinema e, mais especificamente, do gênero documentário, numa associação estreita com a ideia de *voyeurismo*.

A atração pelo diferente ou estranho é um elemento comum na história dos grupos humanos. Piedade (2007, p. 34) ressalta que seres misteriosos sempre fizeram parte das fantasias sociais, através de figuras monstruosas lendárias, manifestadas na arte e na literatura. Já no final do século XIX, as anomalias humanas e animais atraíam a curiosidade da população ao serem exibidas nos *entre-sorts*³³ das feiras e ruas parisienses. Courtine (2008, p. 259) aponta o poder da normatização na implantação do modelo de "monstruosidade", que ignora quaisquer outras características que não sejam a alteridade corporal, confundindo todos esses seres - Outros - sob o véu da "anormalidade". Elucidando a relação entre o monstro e a norma, o autor exemplifica que o selvagem era utilizado para ressaltar os benefícios da civilização, a "hierarquia natural das raças" reclamada pela expansão colonial. Seguindo o mesmo princípio, o cadáver exibido no necrotério servia para reforçar o medo do crime, e os moldes de cera que demonstravam o corpo devastado pelas doenças apontavam a importância da higiene e da profilaxia.

Em seu ensaio sobre a produção social da identidade e da diferença, Silva discursa sobre essas duas noções, desconstruindo a concepção de identidade como uma positividade, como "aquilo que se é", e introduzindo uma relação de estreita dependência com a concepção da diferença (SILVA, 2014, p. 74). Dessa forma, as afirmações sobre identidade estariam diretamente associadas com as declarações sobre diferença, e vice-versa. Emergindo como resultado de um processo de produção simbólica e discursiva, a diferenciação identitária está sujeita a vetores de força, ou relações de poder. Isso significa que as práticas de classificação e ordenação do mundo social estão intricadamente conectadas com processos de hierarquização. O processo de normatização, portanto, consiste na eleição de uma identidade específica como parâmetro, em relação ao qual todas as outras são avaliadas, e a força homogeneizadora da identidade "normal" implica na sua aceitação como "natural, desejável, única" (SILVA, 2014, p. 83).

³³ O termo pode ser traduzido como "entre e sai", remetendo às atrações nas quais eram expostos seres humanos ou animais com estranhezas anatômicas, geralmente atrás de uma estrutura com cortinas, nas quais o público entrava, olhava e logo saía. Courtine retoma tais informações de Jules Vallès (1832-1885), escritor que reuniu uma grande quantidade de informações sobre os eventos de exibição de "monstros" na Paris do final do século XIX (COURTINE, 2011, p. 255).

A disseminação da noção de monstrosidade - manifestada como o inverso do "normal" - pode ser assinalada como uma das formas de construção de poder, na virada do século XIX para o XX. A imposição desse modelo se deu através de uma rede de estabelecimentos de espetáculos, privados e públicos, que canalizavam multidões para as suas apresentações de massa. Segundo Courtine, da metade até o final do século XIX a quantidade de pessoas frequentadoras dessas exposições vai aumentando progressivamente, ao ponto de fazer com que as feiras passassem a não conseguir comportar mais o grande público, e as exposições migrarem para diversos outros pontos das metrópoles. Constantemente retomada pelos teóricos para exemplificar as mudanças na percepção e na subjetividade dos indivíduos dessa época, Paris, a capital das distrações, é citada também em referência à exploração comercial da monstrosidade. O historiador francês Victor Fournel (1829-1894) descreve, em 1887, esse cenário:

Tudo o que há de belo, de singular, de raro ou de único na superfície do globo não tarda a voar para Paris, como flecha rumo ao alvo [...]. Nasce algures um desses fenômenos que fazem a natureza recuar diante de sua obra: um bezerro de duas cabeças, um homem sem braços, uma criança monstruosa capaz de sufocar uma hidra no berço, ou tão pequena e tão mirrada que poderia caber no sapatinho de Cinderela, isto é Paris! Um ciclope de um olho só no meio da testa, ma mulher de barba, um rato do tamanho de um boi, um melro branco, um homem ocm rabo, um homem-cão todo coberto de pelos, vamos, vamos a Paris! [...] Sigam a multidão! Uma ária de clarineta, um toque de tambor, está feito! Olhem agora dentro dessa tina, sobre a mesa, nessa gaveta, e ali encontrarão o monstro procurado. (FOURNEL apud COURTINE, 2011, p. 263)

Mas foi nos Estados Unidos que a tradição dos *freak shows* foi inserida na estrutura industrial de diversão, no ano de 1841, quando Barnum fundou o *American Museum*, em Nova York. No último ano de funcionamento - quando foi assolado por um incêndio -, estima-se que o número de visitantes ao referido estabelecimento chegava a 41 milhões. O local funcionava como um centro de lazer, e onde os monstros constituíam a principal atração, ao lado de peças de teatro, espetáculos de dança, panoramas, dioramas, e uma variedade de outras exposições. Apesar da inserção desses encontros com o "anormal" no cotidiano urbano, é importante observar que era estabelecido um distanciamento entre o público e a atração, através de modos de apresentação padronizados. A representação da monstrosidade era cuidadosamente construída através de técnicas e estratégias - cenário, figurino, encenações - que guiavam o olhar dos espectadores, amenizando o desconforto e gerando uma atmosfera

cômica ou de aparente tranquilidade. Courtine analisa um cartaz³⁴ sobre a exibição dos irmãos Tocci, gêmeos siameses:

Os gêmeos ocupam o centro do cartaz. Suas duas pernas, solidamente plantadas no chão, sustentam sem esforço os dois troncos que se separam acima do tórax, os quatro braços e as duas cabeças. O corpo é perfeitamente simétrico, segundo uma linha que o divide de alto abaixo. [...] Como se estivéssemos não diante de dois bustos, mas de um só, cuja imagem se refletisse em um espelho. O cartaz exhibe e apaga a monstruosidade, perturba e tranquiliza o olhar [...] Da mesma forma, tudo no cenário concorre para tranquilizar a percepção. [...] A morfologia é bizarra, mas os rostos angélicos; a aparência bem cuidada, os tons pastel; o tema respeitável, o espetáculo decente: pode começar a visita. (COURTINE, 2011, p. 269-270).

Retomando os trabalhos de Paul Schilder sobre imagem corporal, Courtine (2011, p. 278) afirma que a imagem do corpo monstruoso tinha a capacidade de provocar um choque violento no espectador à medida que perturbava a noção de integridade corporal, associada à tendência vital de unidade biológica. As estratégias de representação funcionariam, nesse contexto, como um mecanismo compensatório para minimizar esse desconforto, culminando no alívio da hilaridade. Assim como Bakhtin associa o cômico à inversão de referenciais morais e éticos no carnaval medieval, Hikiji (1998, p. 88) observa a presença do riso, por parte da plateia, nas cenas violentas do cinema de Quentin Tarantino.

A autora propõe que o movimento do choque do horror para a reação cômica provoca desconforto no espectador, levando-o a se dar conta do seu prazer em olhar uma ação violenta, da sua cumplicidade *voyeurista*, gerando um "cinema de crueldade irônica", que se afasta do âmbito do sensacionalismo e aproxima-se da crítica cultural. Seguindo essa lógica, o riso funcionaria, aí, como um mecanismo de reflexividade³⁵. Nos casos da exploração das alteridades - como observado nos *freak shows* modernos e nos documentários que serão abordados neste texto - o riso não tem necessariamente uma função crítica, pelo contrário, diversas vezes "o cômico grotesco" foi utilizado para amainar o incômodo causado pelos corpos diferentes e contribuir para a manutenção desse tipo de atração. Em todos esses casos, porém, o riso funcionaria como uma forma de "desmistificação" dos medos, inserindo a quebra de tabus num espaço ético aceitável, de acordo com os parâmetros de cada época.

³⁴ Courtine (2011, p. 278) relaciona a comercialização do bizarro com o desenvolvimento da imprensa popular, através das produções de imagens fotográficas - cartazes e, principalmente, cartões postais - sobre o tema. O autor afirma que, a partir de 1860, esses cartões passaram a ser produzidos em massa e oferecidos nas exposições. A exploração dessas formas materiais da cultura visual urbana estabeleceu o que o autor chama de "*voyeurismo* de massa".

³⁵ Hikiji apropria-se do conceito de reflexividade, proposto por Stam (1992), que remete à utilização de estratégias para "interrogar as convenções fílmicas [...], quebrando a ideia da arte como encantamento, e apontando para a sua construção textual" (HIKIJ, 1998, p. 124).

Ramos associa o riso à indeterminação, característica inerente à imagem-câmera. O autor reflete que o automatismo desse tipo de imagem gera a ideia de que ela está sempre em aberto para o espectador, no presente, não se sabendo o que pode vir a transcorrer à medida que ela avança.

A indeterminação visceral da presença do sujeito-da-câmera, [...] faz com que a intensidade possa eclodir ou desaparecer a qualquer momento, transformando imagem-qualquer em imagem-intensa, ou vice-versa. Na passagem da imagem-qualquer à imagem-intensa muitas vezes delineia-se a veia cômica ao lado da dominante angústia. É o caso das imagens chamadas de "videocacetadas" [...] São imagens, a maior parte imagens de família, nas quais a indeterminação, inerente a toda imagem-câmera, eclode em imprevisto. Imprevisto que não se configura em tragédia, na qual a dimensão do cômico não caberia. [...] Esses eventos se desenrolam de modo banal, até que o imprevisto eclode e as constelações excepcionais e excêntricas de ações/reações assumem com toda a força da indeterminação do acontecer [...] A brusca introdução da intensidade na indeterminação, sem que seja necessário o investimento afetivo correspondente para lidar com ela (a angústia), provoca o alívio e o efeito cômico (o riso). (RAMOS, 2005, p. 196).

Voltando à contextualização da exploração do outro, observa-se que, ao lado das anomalias corporais, a alteridade cultural - representada por aqueles que eram oriundos de locais distantes geograficamente - era nivelada com base na ideia de monstrosidade. A sociedade ocidental dos séculos XV e XVI encontrava-se em plena atividade de exploração geográfica e, conseqüentemente, de confronto com outras culturas. Tais encontros foram marcados por visões estereotipadas desses Outros, geralmente tendendo ao rebaixamento e ao desdém.

[...] as festas de feiras do século XIX regurgitavam de verdadeiros ou falsos "selvagens" a exhibir para o prazer de multidões "civilizadas" o grotesco das aparências, a animalidade das funções corporais, a crueza sangrenta dos costumes, a barbárie da linguagem, ao passo que no palco do Egyptian Hall de Londres danças frenéticas e batalhas tribais se sucedem sem parar desde a primeira metade do século, na feira do Trono a mulher "antropófaga" tritura pedras e engole cobras. Só resta então à antropologia teratológica vulgarizada de Debay selar nos seguintes termos a legitimidade do parentesco entre o animal, o monstro e o selvagem. (COURTINE, 2011, p. 257-258).

A curiosidade em relação ao diferente está presente no surgimento da antropologia, como fundamento da própria base da pesquisa etnográfica. As primeiras experiências antropológicas com imagem em movimento antecedem as primeiras projeções públicas do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Freire aponta os registros, feitos por Regnault, de uma mulher uolofe fabricando objetos de argila na *Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale*, em Paris, e as fitas cinetoscópicas de Edison com imagens dos índios *Sioux*,

gravadas em estúdio. O autor coloca que o elemento do registro do mundo "ao vivo" - assim como a reconstituição desse mundo, assumida ou dissimulada - irá constituir uma das bases para os procedimentos de construção dos filmes documentários.

É sabido que a antropologia nasceu da curiosidade dos ocidentais, notadamente dos europeus, sobre as culturas diferentes das suas. A observação dessas culturas, a busca de sua decifração e os relatos a que davam origem constituíram, desde sempre, a base da pesquisa antropológica. Com o nascimento da disciplina, o Outro, o não ocidental, o diferente, seu corpo, paramentado ou desnudo, sua terra, seu habitat, suas crenças, seus hábitos sexuais e gastronômicos, entre outros, passaram a ser observados e interpretados de forma sistemática. Nunca é demais lembrar que o aparecimento dessa especialidade das ciências humanas se deu numa época - segunda metade do século XIX - que viu nascer, também, o mais efetivo instrumento de registro visual desse mesmo "Outro" na plenitude de seus movimentos: o cinematógrafo. (FREIRE, 2011, p. 75).

Peixoto aponta Regnault e Marey como pioneiros na utilização da câmera para o desenvolvimento de experimentos científicos voltados para o comportamento humano, especificamente na área da fisiologia humana comparada. A autora cita um trecho de um artigo escrito por um desses pesquisadores para uma revista especializada francesa, exaltando o uso de imagens na pesquisa antropológica:

Graças aos novos instrumentos, o cinema e o fonógrafo, o museu de etnografia pode adquirir uma importância enorme, tornando-se um laboratório indispensável para a elaboração da ciência do homem. (...) Só o cinema poderá fornecer, em abundância, documentos objetivos; graças a ele, o antropologista [termo do autor] pode, hoje, colecionar a vida de todos os povos, guardando em sua gaveta todos os atos específicos das diversas raças. Ele estudará, quando quiser, as séries de movimentos que o homem executa para se ajoelhar, subir nas árvores, observar como usam os objetos etc. Ele poderá assistir as festas, os combates, os diversos modos de comercializar, de comer, de repousar" (REGNAULT apud PEIXOTO, 1999, p. 92).

A incorporação da câmera na pesquisa das práticas sociais serviu a uma ideologia positivista que ressaltava o caráter "mais objetivo" desses instrumentos de análise. Em 1898, Alfred Cort Haddon, zoólogo da Universidade de Cambridge, organizou uma expedição para o Estreito de Torres, entre Austrália e Nova Guiné. Acompanhados de uma câmera Lumière, o objetivo desses exploradores era documentar o máximo possível das práticas culturais da população local. Peixoto (1999, p. 93) afirma que essas foram "as primeiras bobinas rodadas durante uma pesquisa de campo", e assinala que a experiência está registrada no filme *Aboriginals from Torres Strait* (1898) e nos seis volumes do relatório da expedição. A autora aponta ainda outras expedições europeias que realizaram o registro fílmico: Baldwin Spencer

(Austrália em 1901 e 1912), Rudolf Pöch (Nova Guiné em 1904 e África do Sul em 1909) e H. Tischner (Micronésia e arquipélago de Bismarck, 1908).

O filme etnográfico surgiu como um instrumento que servia aos ideais colonialistas, exaltando a importância das viagens para documentar os povos dominados. A maior parte dos cineastas dos países colonizadores apoiava a colonização, e esses filmes geralmente faziam algum tipo de propaganda política e social, ou industrial.

Léon Poirier, por exemplo, durante uma expedição ao deserto saariano, financiada pela Citroen para testar uma nova peça automobilística, filmou *La Croisière noire*, filme de propaganda industrial e de exaltação à colonização francesa na África. Mas, paralelamente à realização deste filme-encomenda, ele produziu alguns curtas-metragens sobre os ritos am oiros na África negra, as danças, o cotidiano das mulheres, a influência da religião muçulmana. (PEIXOTO, 1999, p. 95).

Em 1948, André Leroi-Gourhan publicou o artigo *Cinéma et Sciences Humaines*, no qual propunha a seguinte classificação dos filmes etnográficos: filme de pesquisa; filme documentário, ou "de exotismo", uma espécie de filme de viagem; e filme *milieu*, sem intenção científica, mas com valor etnográfico devido a filmagens de cenários naturais e paisagens culturais (PEIXOTO, 1999, p. 98). Sobre os filmes de viagem, Da-Rin retoma suas origens, em meados do século XIX, associando-os às palestras ilustradas, frequentadas por elites que buscavam ampliar seu conhecimento sobre localidades desconhecidas e culturas exóticas. O autor observa que "viagens a terras distantes ainda eram restritas a uns poucos aventureiros; e um público relativamente numeroso comparecia às conferências oferecidas por *globe-trotters* e exploradores" (DA-RIN, 2004, p. 40). O termo *travelogue* foi criado por um desses viajantes, o fotógrafo Burton Holmes, a princípio para referir-se às palestras com projeção de imagens e, posteriormente, a expressão passou a ser utilizada para remeter aos próprios filmes de viagem.

Um dos locais que mais atraía a curiosidade europeia era o continente africano. Freire (2011, p. 72) escreve que a "África foi, desde sempre, a grande fornecedora de matéria prima para esses shows de exotismo". No final do século XIX, os filmes sobre essas populações realizados pelos Lumière³⁶ deram origem a um gênero chamado *exotica*. Piedade ressalta a influência das teorias de evolução das espécies e da mistificação em torno de um "elo perdido" no encorajamento da especulação relacionada às sociedades africanas. O autor relembra ainda o caso de Ota Benga, um nativo do Zaire, que foi exibido no zoológico do

³⁶ Nichols (2005, p. 121) relembra que os Lumière contavam com dezenas de cineastas, que eram mandados para diversas localidades, para operar o recém patenteado cinematógrafo, mas que os nomes e visões desses "operadores de câmera" ficavam em segundo plano, já que o que importava eram as filmagens em si.

Bronx, em uma jaula na Casa dos Macacos, no início do século XX e exposto com outros nativos na Feira Mundial de St. Louis e no Museu Americano de História Natural. Na época, o *New York Times* anunciou, sobre a exposição: "um pigmeu que não é muito mais alto do que um orangotango, e onde se pode notar os pontos de semelhança. Suas cabeças são parecidas e quando parecem satisfeitos, riem do mesmo modo" (PIEDADE, 2007, p. 75).

A observação sistematizada dos costumes dessas culturas costumava privilegiar os aspectos considerados mais bizarros e, muitas vezes, mórbidos. Teóricos como: Freire (2011), Piedade (2007) e Nichols (2010) são unânimes em afirmar que essas experiências cinematográficas estão na origem do subgênero documentário conhecido como *exploitation*, caracterizado pela exploração sensacionalista da alteridade. A diferenciação entre esse tipo de produção e o filme etnográfico se torna cada vez mais difícil nesse período, com a coexistência da intenção de uma observação organizada e voltada para o campo científico, e o interesse pelo potencial lucrativo da apelação ao exótico, através da abordagem documentária ou ficcional. Freire observa, sobre esse contexto:

[...] estava aberta uma vertente bastante prolífica do filme de não ficção e que viria a ser aprimorada em algumas de suas realizações seguintes: a exploração dos aspectos exóticos e pouco familiares de culturas não ocidentais e das imagens mais mórbidas e mais salazes de qualquer cultura, mesmo a ocidental. Foi nesse espírito que, em 1901, ele realizou *Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison*, em que cenas representadas foram misturadas com cenas reais; e, em 1903, *An Execution by Hanging e Electrocuting an Elephant*, mostrando cenas reais de situações em que a morte era a verdade. Esses filmes atraíam enormemente o público, que não costumava questionar a veracidade daquilo que lhe era mostrado. (FREIRE, 2011, p. 73).

Piedade (2002, p. 12) explora o significado da palavra *exploitation*, observando que sua tradução, de acordo com o Dicionário Inglês-Português Houaiss, é apontada como "exploração", diferente de *exploration*, que assumiria um caráter mais técnico de investigação ou exame. Já o *Longman Dictionary of Contemporary English* define o termo como "tirar partido de algo em benefício ou lucro próprio", e o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa define "exploração" como "tirar proveito de um fato, situação, etc." e "enganar, ludibriar". Piedade afirma que, embora seja possível articular esse tipo de filme como um gênero cinematográfico - pela apresentação de estilos e convenções visuais em comum -, o *exploitation* se manifestou através de várias formas ao longo dos anos. Essas primeiras produções, que abordam o outro geograficamente distante e culturalmente diferente, são apenas suas manifestações iniciais, mas é entre os anos 50 e 70 que esses filmes atingiriam o auge de seu desenvolvimento (PIEDADE, 2002, p. 13).

No geral, classifica-se como cinema *exploitation* aqueles filmes que exploram temas considerados tabus ou exóticos, com o objetivo principal de lucro financeiro. Nos primórdios do gênero, quando se tratava da exploração da cultura do Outro, os temas apresentados geralmente abordavam elementos como a nudez e os rituais considerados repulsivos pelos ocidentais, como os de sacrifícios de animais ou de canibalismo. A ideia de representação "etnográfica" presente nessas obras remetia frequentemente à teratologia. O aspecto distintivo desses filmes, em relação a outras produções, era o apelo para o choque causado pelos temas tratados.

Em *O Cinema e as Viagens de Exploração*, Bazin observa, a partir da década de 1930, a busca cada vez mais intensa do espetacular e do sensacional, indicando o que ele chamou de "decadência" do filme exótico. O autor cita os casos de *L'Afrique Vous Parle*, no qual "um negro era devorado por um crocodilo", e *Trader Horn*, onde "outro era atacado por um rinoceronte" (BAZIN, 1991, p. 34). Já Piedade cita os cineastas Martin e Osa Johnson que, entre 1917 e 1936, produziram uma série de filmes nos quais, mais do que observar, provocavam abusos e violências em busca de imagens sensacionalistas. Barnouw (1993) descreve as ações da dupla:

Em uma floresta, claramente os vemos recrutando quarenta jovens negros como carregadores. Quando um diz seu nome, ele soa como "coffee pot" para a Sra. Johnson, então o nome é assim registrado. A narração de Johnson fala de "engraçados e pequenos selvagens", "os mais felizes pequenos selvagens na face da terra". Sua idéia de humor era dar um cigarro a um pigmeu e esperar ele sentir-se mal; dar um balão para outro pigmeu encher e assistir sua reação quando o balão estourasse; fazer um macaco beber cerveja e ver o resultado. (...) Para capturar dois gorilas bebês, sete grandes árvores foram cortadas, isolando os gorilas em uma árvore no centro, sendo esta também derrubada. (BARNOUW apud PIEDADE, 2007, p. 89)

A partir da década de 1950, as simulações e reconstituições tornaram-se cada vez mais frequentes nos filmes *exploitation*. Paralelamente, nos Estados Unidos, a implantação da censura cinematográfica passou a limitar a exibição dos títulos que não se adequavam às suas normas, forçando-os a buscar circuitos alternativos. Entre essa nova leva de cinema de exploração do exótico, destaca-se *Karamoja* (1954), dirigido por Ernest Gould e produzido por Kroger Babb, lançado como um "estudo antropológico". No filme, são exibidos os costumes da tribo dos karamojanos, de Uganda. Os mais polêmicos dos rituais dessa sociedade envolviam a ingestão de sangue e, em determinada cena, o pescoço de um bezerro é perfurado com uma flecha e o sangue é coletado em tigelas e bebido pelos nativos. Uma prática de automutilação com objetivos decorativos também é apresentada, assim como um

ritual de golpear um rebanho até a morte, como preparativo para uma celebração. Além disso, o filme conta com cenas de circuncisões, escarificações, e desmembramento de animais. Já *Wild Rapture* (1950) "documenta" uma expedição à região do Congo, durante a qual os cinegrafistas registram a tribo Ubangi e seu costume de alargar os lábios com discos de madeira. O filme apresenta também cenas de mortes de animais - elemento frequente nos filmes desse gênero -, como um leopardo sendo atacado com lanças e a caça de um gorila. Muitos outros filmes que seguiam essa estrutura de relato de viagem foram lançados neste período. Posteriormente eles seriam classificados como o período clássico do gênero *exploitation*.

Piedade estabelece uma comparação entre os filmes *exploitation* e o filme de caráter etnográfico *Les Maîtres Fous*³⁷, dirigido por Jean Rouch, indicando de antemão que esse último, apesar de apresentar elementos em comum com o gênero de exploração do exotismo, possui um direcionamento bastante diferente. A obra apresenta os Hauka, membros de uma "seita" religiosa emigrada do Níger francês para Acra, capital da Costa do Ouro, na África Ocidental.

De forma semelhante às produções *exploitation*, *Les Maîtres Fous* utiliza o artifício narrativo de alertar os espectadores sobre as cenas de violência, ressaltando a importância de serem apresentadas e garantindo a veracidade do discurso fílmico. Dessa forma, na sequência inicial, é apresentado o seguinte aviso: "Os produtores, ao apresentar esse filme, sem concessões nem dissimulações, advertem sobre a violência e a crueldade de certas cenas. Mas querem que você participe de um ritual que é uma solução particular para o problema da readaptação, e que mostra, indiretamente, como certos africanos representam a nossa civilização ocidental." (grifo dos autores). Logo em seguida, outro texto informa que as imagens foram filmadas a pedido dos sacerdotes, e que nenhuma delas é proibida ou secreta, ao contrário, são abertas a todos que estiverem dispostos a assisti-las.

O filme introduz, a princípio, as atividades cotidianas desse grupo inserido na movimentação urbana a partir de profissões variadas, como comerciantes, artesãos, faxineiros, mineiros, carregadores de cargas, etc. A narração, em voz *over*, de Rouch localiza o espectador no cenário geográfico e social, ao apresentar cenas dos afazeres diários, do trânsito, de celebrações e de manifestações públicas. Em seguida, o narrador introduz o ritual dos "novos deuses" que, de acordo com a enunciação, é realizado aos domingos à noite, tendo como ponto de encontro o Mercado de Sal. Segue-se às cenas da vida cotidiana uma

³⁷ "Os Mestres Loucos" (1954).

sequência composta de *flashes* de imagens do ritual, contendo *closes* dos rostos em transe, na escuridão. Após essa prévia do que está por vir, é apresentada a sequência do encontro dos Hauka no mercado, de onde eles deixam a cidade em direção a um sítio, guiados por um dos homens, que é considerado o "sacerdote". O local do ritual é uma casa denominada de "palácio do governador", onde foi construído um altar com uma figura representando o governador britânico. O início da cerimônia se dá com a apresentação de um novo membro, que é considerado possuído por um espírito Hauka. A iniciação acontece através do conflito entre o homem possuído e os membros mais antigos.

A segunda parte da cerimônia consiste nas confissões públicas: em volta de um altar os membros devem confessar suas más ações. Um dos homens admite que teve relações sexuais com a esposa do amigo e há dois meses está impotente. Outro diz que não tem higiene e que não se considera elegante. Já outro revela que às vezes não acredita que os espíritos Hauka existam. Após as confissões, uma galinha é sacrificada e seu sangue é espalhado pelo altar, onde os penitentes fazem um juramento de não repetir suas ações, afirmando que, caso o descumpram, aceitam a morte como punição. Após essa atividade, todos aguardam enquanto um dos membros traz um cachorro, que será sacrificado na fase seguinte do ritual.

Rouch explica que o cachorro é utilizado para quebrar um tabu: os Hauka acreditam que, ao serem capazes de matar um cão, estão provando que são mais fortes que todos os outros homens, africanos e europeus. O ato é iniciado com o posicionamento dos homens no local que será realizado o sacrifício, portando faixas vermelhas e pedaços de madeira imitando fuzis, numa simulação da disciplina militar europeia. É iniciada uma dança, na qual os membros andam em círculos, guiados pelo "sacerdote", até que estejam possuídos. Rouch narra que o estado de transe começa lentamente, "no pé esquerdo, e depois, no pé direito. E vai subindo até as mãos, braços, ombros, até a cabeça." O primeiro homem a ser possuído é o "cabo de guarda". Ele cumprimenta a todos e pede por fogo, para que possa se queimar e com isso provar que já não é mais um homem, e sim um espírito Hauka. Aos poucos, os demais homens vão sendo possuídos por outras figuras oficiais - o tenente, o capitão, o condutor de locomotiva, o governador -, sendo acompanhados pela câmera, que os enquadra tanto em planos conjuntos, que priorizam as imagens da dança e da movimentação, quanto em *closes*, mostrando as expressões faciais e os rostos cobertos pela baba branca que os possuídos deixam escorrer pela boca. As mulheres também participam do ritual e são possuídas pelos espíritos de esposas de oficiais europeus. Ainda nessa sequência, o "tenente" quebra um ovo de galinha na estátua que simboliza o governador. A partir dessa cena, um corte introduz uma

breve sequência: imagens de um desfile do exército britânico, em frente à Assembleia de Accra, diante das quais Rouch enuncia a explicação simbólica do ovo, que atuaria numa analogia às plumas utilizadas pelo governador britânico no seu capacete, que lembrariam uma galinha.

Um novo corte reintroduz as cenas do ritual. O "governador" convoca uma reunião para decidir se o cão será comido cru ou cozido, e decidem, então, cozinhá-lo. O cachorro é morto e dividido em pedaços, enquanto os homens bebem seu sangue. Depois de cozida a carne, os pedaços são disputados. O ritual termina à noite, quando todos deixam o sítio. A sequência seguinte mostra os membros do Hauka de volta à vida cotidiana, no mercado de sal, conversando e jogando cartas. É utilizada uma estratégia de montagem para intercalar imagens dos rostos desses homens na véspera - durante o ritual - e naquele momento, auxiliando o espectador a identificá-los. As imagens finais mostram que alguns deles trabalham em frente a um hospital psiquiátrico e, apresentando *closes* dos rostos sorridentes desses homens, o filme termina com Rouch propondo um questionamento: "Provavelmente, esses africanos conhecem certos remédios que os permitem não serem anormais, mas justamente se integrarem ao meio em que vivem. E estes remédios ainda nos são desconhecidos".

Essa produção, de pouco menos de meia hora, provocou reações diversas e polêmicas. Sztutman (2005) analisa a narrativa construída por Rouch, descrevendo com detalhes a forma que o ritual de possessão é apresentado em tela, e ressaltando o poder das "imagens perigosas"³⁸ que são expostas - os rostos em transe, o cachorro sendo sacrificado e comido, por exemplo. Na época de sua produção, o filme foi aceito com ressalvas por membros da comunidade antropológica, por ser considerado incompleto em sua contextualização do ritual e, em alguns casos, rechaçado e acusado de apresentar uma representação dos negros como "selvagens", afrontando sua dignidade. Freire discorre sobre a reprimenda realizada por Sembène Ousmane à Rouch, quando esse último lhe perguntou porque ele não gostava dos seus filmes puramente etnográficos.

Sembène respondeu: "Porque eles mostram, descrevem uma realidade, mas sem ver a sua evolução. As recriminações que lhes faço são as mesmas que faço aos africanistas: olhar-nos como se fôssemos insetos. E continuou: No mundo do cinema "ver" não é suficiente, é preciso analisar. O que me interessa é aquilo que vem antes

³⁸ Sztutman (2005, p. 117) escreve que Marcel Griaule (1898-1956), antropólogo francês, pede que Rouch destrua o filme, alegando que aquelas imagens não poderiam ser veiculadas, visto que eram demasiadamente "perigosas", e que elas jamais poderiam ser vistas por não iniciados, que não partilhassem aquele universo, ou nem mesmo por iniciados, que, ao vê-las, entrariam em transe.

e depois do que vemos. O que me desagrada na etnografia [...] é que não basta dizer que um homem que vemos está andando, é necessário saber de onde ele vem e pra onde ele vai. (FREIRE, 2011, p. 48).

As autoridades coloniais britânicas também não aceitaram a produção, alegando desrespeito ao exército e à rainha. Diante dessa recepção, Rouch restringiu a circulação da obra a circuitos alternativos (SZTUTMAN, 2005, p. 118). Menezes (2006) aponta um paradoxo em relação à recepção do filme na época de seu lançamento, que revelou duas possibilidades de leitura diferentes: aquela que ressalta o valor etnográfico da obra, e aquela que aponta uma visão negativa dos negros como pessoas primitivas.

Apesar das acusações de superficialidade e de exploração das cenas "perigosas", *Les Maîtres Fous* está associado a um processo de pesquisa longo, iniciado por Rouch em meados dos anos 1940, na região do Níger. Durante essa trajetória, o cineasta produziu filmes como *Au pays des mages noirs* (1947), *Les magiciens de Wanzerbé* (1948), *Les Fils de l'eau* (1953)³⁹. Em 1952, apresentou sua tese de doutorado, *La religion et la magie songhay*⁴⁰, apresentada na Sorbonne, sob orientação de Marcel Griaule. A partir desse ano, inicia uma pesquisa sobre os migrantes que chegavam à Costa do Ouro - muitos deles integrantes dos Hauka -, tendo sido expulsos do Níger pelas autoridades públicas, devido ao grande impacto, sobretudo político, produzido pelas suas práticas. Em 1957, a Costa do Ouro se tornou independente, e os Hauka retornaram à vida no interior do Níger, o que provocou rearranjos nas suas atividades (SZTUTMAN, 2005, p. 119).

Sobre as práticas religiosas dos Hauka, Sztutman dialoga com Paul Stoller, antropólogo americano que, retomando as imagens de Rouch na década de 1980, observou:

[...] esses rituais de possessão não eram simplesmente um modo para resistir à colonização, mas sobretudo para constituir uma memória do grupo e, assim, habitar o tempo atual. E isso só era possível mediante um trabalho de "inscrição no corpo". O autor lembra também que, entre os Songhay, esse tipo de memória "incorporada" (*embodied*) contrasta com dois outros: uma tradição escrita, herdada do Islã, e uma tradição oral-épica, concentrada na figura dos *griots*, contadores de histórias e guardiões da tradição oral. Em linhas gerais, o argumento de Stoller reside na idéia de que os rituais de possessão Hauka imitam o homem branco e sua organização militar para domesticá-los, controlá-los. Na esteira de Michael Taussig (1993), Stoller (1995) pensa o "poder mimético" embutido nesses atos de incorporação. Povos como os Songhay teriam, assim, nos rituais de possessão uma espécie de máquina de processamento dos episódios de contato com a alteridade [...] (SZTUTMAN, 2005, p. 120, grifos do autor).

³⁹ Respectivamente: "No País dos Magos Negros", "Os Mágicos de Wanzerbé", "Os Filhos da Água".

⁴⁰ "A Religião e a Magia entre os Songhay".

Em *Les Maîtres Fous*, a câmera assume uma postura ativa e participativa diante das características iniciais da construção do tipo de cinema que Rouch empreenderia dali em diante. Stoller (apud Sztutman, 2005, p. 119) afirma que o cineasta passou a filmar com uma câmera de mão quando, na década de 1940, um acidente com um tripé quebrado levou-o a realizar essa experimentação. Já Freire (2011, p. 251) associa o estilo do cineasta a longos planos-sequências e à ausência de roteiro e de diálogos planejados. O autor cita a fala de Rouch sobre essa estratégia de *mise en scène*: "sou obrigado a me submeter a essa improvisação que é a arte do logos, a arte da palavra e a arte do gesto. É necessário deslanchar uma série de ações, para ver, de repente, emergir a verdade da ação inquietante de um personagem que se tornou inquieto" (ROUCH apud FREIRE, 2011, p. 251).

A construção desse estilo se deu ao longo da experiência cinematográfica do cineasta, num contexto no qual os primeiros registros feitos no continente africano desempenharam um papel importante. O procedimento de fazer com que as pessoas filmadas se envolvessem com a construção da cena amadureceria mais eficientemente os seus "filmes de improvisação ou psicodramas"⁴¹, já que nos registros etnográficos, embora o Outro já contribuísse no arranjo das cenas, ele ainda era algo a ser observado, e não construído, pela obra cinematográfica. De qualquer forma, Rouch foi um dos documentaristas que mais envolveu a sua vida pessoal com os filmes que produzia. Freire cita a amizade de Rouch com o africano Damouré Zika, que teve início quando o cineasta chegou à África - na época ele ainda trabalhava como engenheiro civil - e o conheceu em um canteiro de obras. Damouré foi o responsável por apresentar diversos aspectos da cultura africana a Rouch, e contribuiu para a produção de filmes como *Les Maîtres Fous*, *Jaguar* (1954-1967) e *Bataille sur le Grand Fleuve* (1951).

Ao apropriar-se das imagens rituais dos Hauka, a câmera de Rouch assume-se também "possuída", incorporando o poder mimético dos atos filmados. O cineasta utilizou a expressão "cine-transe" para descrever a linguagem utilizada nesse filme, indicando uma intenção de aproximar o efeito das imagens ao efeito do ritual. Stoller (apud Sztutman, 2005, p. 122) associou o cinema de Rouch ao "teatro da crueldade", de Artaud, no qual o espectador é confrontado com suas dimensões reprimidas, sendo transformado pelo filme. As imagens-intensas do ritual causaram tamanha impressão nos espectadores que alguns não acreditaram que se tratava de um ritual verdadeiro. Sztutman conta que Claude Chabrol (1930-2010)

⁴¹ Freire (2011, p. 250) divide a produção de Rouch em três categorias: filmes de "registro etnográfico" - como *Les Maîtres Fous* -, filmes de "psicodrama ou improvisação" - *Jaguar* (1954-1967), *Moi, un Noir* (1958) e *La Pyramide Humaine* (1959), por exemplo -, e os filmes de ficção - *La punition* (1962), *Gare du Nord* (1965), entre outros.

buscou Rouch para saber mais sobre sua "técnica de direção de atores", e que Peter Brook (1925 -) inspirou-se no filme para treinar seus próprios atores. O caráter "perigoso" do qual foi acusado o filme pode ser originário desse tipo de representação, que estruturou imagens já naturalmente intensas - devido a seu conteúdo envolvendo transe e sacrifícios - a partir de um formato tão dinâmico quanto os movimentos do ritual que expõe. Dialogando com Bateson, Hikiji ressalta que a origem de um filme é grupal, e não individual, tanto em relação ao grupo de produção da obra, quanto à coletividade social no qual está inserida.

A crítica de arte e a imprensa especializada ocidental tendem a tomar o filme como obra de um diretor ("o filme de Spielberg", "a obra de Scorsese"). Esquecem-se de que o produto final é resultado de um trabalho em equipe, em que vários olhares unem-se na confecção do material (o olhar do fotógrafo, a sensibilidade do músico que faz a trilha sonora, etc.). Além disso, quando Bateson fala do seu desinteresse na intenção dos realizadores do filme (não lhe importa se são conscientes ou não do que estão fazendo), está alertando para uma autoria que, como no caso dos mitos, é coletiva, por estar trabalhando com representações não necessariamente conscientes e comuns a um grupo amplo na sociedade. (HIKIJ, 1998a, p. 100).

Dessa forma, pode-se dizer que as imagens perigosas de *Les Maîtres Fous* poderiam ser utilizadas tanto para os fins racistas dos quais foi acusada, mas também como meio de promover o crescimento dos Hauka, captando novos adeptos, já que Rouch, até certa medida, incorporou a visão desses africanos ao próprio formato do filme. Atualmente, o filme é exibido em locais públicos do Níger, sendo considerado como parte da memória local. Posteriormente, através do *cinéma-vérité*, o cineasta promoveria diálogos mais intensos entre os realizadores e o outro, empreendendo plenamente a sua noção de cinema de envolvimento com as manifestações observadas.

Neste ponto, é importante compreender a visão construída por Rouch a partir das suas obras, para que seja possível estabelecer a distinção entre *Les Maîtres Fous* e os filmes do gênero *exploitation*. A declaração feita pelo cineasta sobre seu primeiro filme - intitulado a princípio *Au Pays des Mages Noirs* e, posteriormente, *Bataille sur le Grand Fleuve* - pode ajudar a estabelecer algumas diferenciações fundamentais entre os dois tipos de produção.

Em 1951, voltei ao Níger para fazer um segundo filme sobre a caça aos hipopótamos, pois estava realmente envergonhado com o primeiro. O filme em questão, *Au Pays des Mages Noirs*, foi o meu primeiro filme. [...] As filmagens duraram nove meses (1946-1947), o tempo de descida do rio Níger numa piroga. As *Actualités Françaises* o compraram e reduziram a 10 os seus 30 minutos. Na falta de um som real, foram acrescentados uma música imbecil e um comentário lido por um comentarista do *Tour de France* [...] Comercialmente, o filme funcionou muito bem. [...] Após esse filme, minha reação foi dizer "não, não é possível!". Essa música é nula, o tom do comentário é insuportável. Trata-se realmente de um filme exótico, um filme que não deve ser feito. Eu não o projetei na África, pois teria vergonha. [...] Três anos depois voltei à ilha dos pescadores sorko, mostrei-lhes o novo filme

[...] e, pela primeira vez, eles entenderam o que eu estava fazendo com aquela máquina estranha que estava sempre em minhas mãos. Eles viram sua própria imagem no filme, descobriram a linguagem fílmica, reviram o filme várias vezes e, de repente, começaram a fazer críticas [...] Esse foi o começo da "antropologia partilhada": de repente partilhamos um relacionamento. (ROUCH apud FREIRE, 2011, p. 253, grifos do autor).

Nessa declaração, Rouch ressalta seu repúdio pela exploração superficial do exotismo da situação, manifestada pela sintetização do filme a um terço do seu tamanho original, pela inserção de uma música aleatória ao contexto filmado e pela narração sensacionalista. De fato, na versão editada pelas *Actualités Françaises*, a trilha sonora intenta conferir ao filme uma atmosfera de suspense, e, a montagem prioriza as cenas consideradas mais chocantes, como a morte de um bezerro, a caça e o desmembramento de um hipopótamo, e um ritual que culmina em corpos em transe. Não são apresentadas imagens que contextualizem de forma satisfatória a vida do grupo, e a narração tampouco supre essa carência de conteúdo. Já a segunda versão fornece sequências que permitem uma compreensão mais abrangente da vida desses pescadores. Apesar de apresentar mais cenas da caça do animal, o enfoque é distinto, e a morte do animal é inserida em um contexto mais amplo. São apresentadas até mesmo cenas da interação tranquila entre um dos africanos com um hipopótamo bebê, fornecendo mais elementos sobre a relação dos homens com esse animal.

É interessante apontar a distinção entre dois conceitos que, apesar de carregarem praticamente o mesmo nome, referem-se a ideias bastante distintas. Claudine de France (1998, p. 340) propõe o conceito de "filme de exploração", associando-o a inovações técnicas surgidas a partir do início da década de 1960, que estimularam o desenvolvimento de uma nova atitude metodológica por parte dos etnólogos-cineastas. A autora refere-se ao aumento da capacidade de tempo de registro por parte da câmera portátil, que passou a ser capaz de filmar dezenas de minutos sem interrupção; ao dispositivo de ligação da câmera ao gravador, o que passou a permitir a captura sincronizada de imagem e som; e à introdução de aparelhos de registro e leitura videográficos, que possibilitaram a consulta da filmagem pelo cineasta e pelo informante, a qualquer momento. Tais mudanças permitiram que a primeira fase de contato com o grupo, ao invés de ser marcada por uma observação direta aprofundada, pudesse ser um momento de inserção no ambiente e no ritmo de vida das pessoas filmadas.

O "filme de exploração" de Claudine de France pode ser associado à visão construída por Rouch ao longo da sua carreira - culminando na reflexividade do *cinéma-vérité* -, baseada na ideia de imersão na cultura do Outro e na construção de uma verdade intrínseca ao cinema - e não externa ao filme, passível de ser "capturada" -; um empreendimento ideologicamente

oposto aos filmes *exploitation*, que são movidos pelo objetivo de lucro financeiro a partir da espetacularização da cultura do Outro. No primeiro caso, temos "exploração" significando um exame ou investigação aprofundados; no segundo, um aproveitamento ou especulação abusivos. A distinção entre essas duas propostas ilustra adequadamente o porque *Les Maîtres Fous*, apesar de conter imagens intensas e apresentar cenas de mortes de animais e de corpos em transe, não pode ser inserido no gênero *exploitation*. Tal comparação também contribui para a análise da questão ética da abordagem do Outro e da morte no cinema de exotismo sensacionalista.

3.4. *Mondo Cane*, Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi (1962 e 1964)

Dentre os inúmeros títulos produzidos sob a lógica do cinema de exotismo, a linhagem que se tornou ícone do gênero foi a iniciada por *Mondo Cane*⁴² (1962), dirigido por Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi. O sucesso foi tão grande que deu origem a um subgênero do *exploitation*, os chamados filmes *mondo*⁴³. Seguindo a estrutura clássica do gênero, sua organização também se reveste de relato de viagem, mas algumas inovações na narrativa, na composição visual e na trilha sonora fizeram com que se estabelecesse como referência para as produções subsequentes. Numa crítica a essa vertente do cinema, Nichols escreve:

[...] uma variedade de filmes que espreitam o que há de mais desagradável na vida cotidiana. Vamos encontrá-la, por exemplo, nos filmes do tipo *mondo cane*, a começar pelo circuito clássico de costumes ultrajantes e práticas bizarras: *Mundo Cão* [...], com seu catálogo de mulheres com os seios nus, a matança de porcos e os majestosos cemitérios de animais de estimação em diferentes partes do mundo. Filmes de safári e diários de viagem sobre tudo, do surfe à arquitetura, também se apoiam firmemente nesse impulso exibicionista de apelar diretamente a nós com as maravilhas descobertas pela câmera. [...] Claramente um elemento do documentário, esse "cabaré de curiosidades" é, com frequência, mais um companheiro de viagem que nos envergonha do que um elemento central. (NICHOLS, 2010, p. 122).

Na linhagem *Mondo Cane*, grande parte das imagens violentas, especialmente as que envolviam morte humana, foram fabricadas. Apesar disso, tais produções eram indexadas como factuais, e um dos mecanismos para manter essa asserção era o uso de mensagens ambíguas que indicavam que a cena realmente aconteceu, mas não forneciam informações

⁴² "Mundo Cão" (1962).

⁴³ Scarpa (2007, p. 81) escreve que, ao promissor *Mondo Cane*, seguiram-se uma série de "imitações". Cita: "*Mondo bizarro* (dir: Lee Frost, 1966, EUA), *Mondo daytona* (dir: Frank Willard, 1968, EUA), *Mondo mod* (dir: Peter Perry, 1967, EUA), *Mondo topless* (dir: Russ Meyer, 1966, EUA), *Mondo hollywood* (dir: Robert Carl Cohen, 1967, EUA)".

mais esclarecedoras. Além dessa estratégia enunciativa, artifícios visuais como a câmera tremida, imagens granuladas e mudanças de enquadramento e foco, em momentos cruciais, ajudavam a dissimular as cenas simuladas. Uma característica fundamental dos filmes *mondo* é insistência em proclamar-se como educativos ou instrutivos, forjando uma autoridade e uma suposta credibilidade na transmissão de informações. O que está por trás disso, porém, é o apelo para um mercado lucrativo de cenas de violência e morte que, embora frequentemente não sejam reais, afirmam-se como tal. Para ilustrar a questão do efeito de realidade nessas obras, Scarpa (2007, p. 80) cita o slogan do filme *Il Pelo nel Mondo*⁴⁴: "*We didn't make the world, we just photographed it*". Já a cena de abertura de *Mondo Cane* exibe o seguinte aviso: "Todas as cenas que você vai ver nesse filme são verdadeiras e foram capturadas da vida real. Se, frequentemente, elas são chocantes, é porque existem muitas coisas chocantes nesse mundo. Além disso, o dever do documentarista não é amenizar a verdade, mas relatá-la objetivamente."

De fato, a ânsia sensacionalista desses filmes era tanta que, mesmo durante a exibição de imagens factuais, a narração e a trilha sonora tendenciosas atribuíam uma gravidade muito maior aos fatos. É o caso da primeira cena de *Mondo Cane*, que mostra um cachorro sendo arrastado à força, pela coleira, para um canil. Quando é colocado dentro do espaço, a imagem exibe os outros cães, que naturalmente se aproximam para examinar o recém-chegado, mas o som, por sua vez, apresenta latidos crescentes, culminando num grito canino, como se o cachorro houvesse sido atacado. Scarpa (2007, p. 81) escreve que essa é uma "tática simples, sutil e enganadora, uma idiossincrasia de todo o gênero *mondo*", no qual "uma situação relativamente inofensiva é transformada em um evento cruel e selvagem".

A sequência que se segue aos créditos iniciais se passa na cidade de Castellaneta, Itália, onde vemos imagens de uma homenagem ao ator italiano Rudolpho Guglielmi (1895-1926). A narração em voz *over* explica que, durante trinta anos, muitas gerações locais esperaram que o cinema descobrisse, entre eles, o sucessor do grande ídolo. Em tom dramático, o narrador declara: "neste pequeno centro agrícola de terra árida, as oportunidades oferecidas pela indústria cinematográfica são mais atraentes do que as da reforma agrária. As noites de Castellaneta cheiram à brilhantina. E os jovens sonham ao doce ritmo do tango." Na cena é apresentada a cerimônia, assistida por uma pequena multidão, composta majoritariamente de jovens homens, muitos dos quais empunham grandes painéis com fotos

⁴⁴ "Este mundo Nu, Louco e Escandaloso" (1964), dirigido por Antonio Margheriti e Marco Vicario. O filme exibe uma miscelânea de fatos postulados como excêntricos, como um restaurante que serve carne de cachorro, rituais funerários, encantadores de serpentes, uma loja de cintos de castidade, trabalho escravo, venda de bebês, entre outros.

do ator. Ouvimos partes do discurso do secretário da cultura e, depois, vemos a inauguração de uma estátua representando o ator. A estrutura da cena é composta de planos conjuntos - que mostram o agrupamento dos moradores locais e revelam a similaridade na fisionomia dos rapazes -, alternados com planos gerais - nos quais vemos o ambiente, uma praça - e planos de enquadramento mais fechado - como os *closes* dos candidatos a sucessor do ator e os primeiros planos da estátua. A montagem privilegia os cortes abruptos e a sucessão dinâmica dos planos, e a câmera tende a se aproximar e se afastar dramaticamente, através do *zoom*, das figuras enquadradas. A postura exaltada da filmagem é ilustrada pela exibição da estátua, que é feita através da sucessão rápida de planos com os vários tipos de enquadramento possível - do plano detalhe até o plano geral, em ângulos normal e *contra-plongée*, de frente e de perfil, ao som de um tango; A sequência seguinte continua ao som da música italiana, apresentando um ambiente urbano onde outro galã, o ator Rossano Brazzi (1916-1994), protagoniza uma situação grotesca. Em voz *over*, o narrador comenta: "Cabe a ele perpetuar na América o mito do *italian lover*, uma espécie de *mister* músculo do amor que as mulheres americanas querem a todo custo que seja italiano. Pobre Brazzi! Vejam o que aconteceu quando ele foi tirar medidas para fazer uma camisa." A cena mostra, então, um grupo enlouquecido de mulheres saindo por uma porta e invadindo o espaço - supostamente uma loja - no qual estava o ator, e arrancando sua roupa; aqui, o corte nos leva ao leste da Nova Guiné, no Arquipélago de Tobriand. As imagens mostram um grupo de mulheres correndo atrás de alguns homens, numa atividade referida pelo narrador como um esporte, a "caça ao homem". A voz continua: "É um esporte que as tornou famosas no mundo, tanto que hoje não existe etnólogo que não use este arquipélago como referência, como um dos poucos lugares onde a mulher pratica a poliandria".

A associação entre a imagética grotesca e o elemento do corpo pode ser considerada o fio condutor da narrativa de *Mondo Cane*. Praticamente todos os temas que sustentam a produção possuem em comum a exploração da fisiologia - humana ou animal -, seja relacionada ao sexo, ou à morte, ou à ritualização religiosa. A corporalidade apresentada nessa produção não está vinculada a idealizações ou a aspectos ascéticos, e sim ao material e ao ordinário, numa proposta vinculada à ideia de grotesco corporal de Bakhtin (1987). Piedade retoma a sequência filmada em Castellaneta, mais especificamente os planos que enquadram os rostos dos rapazes que intencionam ocupar o posto de próximo *latin lover*, escrevendo que o trabalho da câmera teve como objetivo exagerar e distorcer as proporções faciais, através da criação de contrastes marcados entre luzes e sombras. O autor afirma ainda

que essa estratégia conferiu aos rostos "não só uma dramaticidade barroca, mas aparências demoníacas, que removem a sua humanidade, e os assemelham a gárgulas" (PIEDADE, 2007, p. 178).

Na sua análise sobre a presença do "grotesco" na mídia, Sodré associa o fenômeno ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais). Segundo o autor, no final do século XVII, o dicionário *Richelet* definiu o termo como "aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo", e o dicionário da Academia Francesa, como algo que é "ridículo, bizarro, extravagante" (SODRÉ, 2002, p. 30). Ainda nesse texto, o grotesco é vinculado ao maneirismo, estilo artístico de transição entre o Renascimento e o barroco, que teve como fundamento a espontaneidade e a mobilidade dos acontecimentos, a partir da qual se busca a revelação sarcástica do lado monstruoso das coisas (SODRÉ, 2002, p. 26).

O grotesco funciona por catástrofe. Não a mesma dos fenômenos matematicamente ditos "caóticos" ou da geometria fractal, que implica irregularidade de formas, mas dentro dos padrões de uma repetição previsível. Trata-se de mutação brusca, de quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada. A dissonância não se resolve em nenhuma conciliação, já que daí decorrem o espanto e o riso, senão o horror e o nojo. (SODRÉ, 2002, p. 25).

Já o grotesco cômico de Bakhtin introduz uma ideia importante na análise desse tipo de manifestação: o rebaixamento de tudo que é "elevado, ideal e abstrato" ao plano do princípio material e corporal. Nesse contexto, o corpo é compreendido não apenas no seu âmbito biológico, mas como uma unidade composta pela coletividade, por "um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente" (BAKHTIN, 1987, p. 17). A questão do corpo é constante na teoria sobre o grotesco, já que esse aspecto frequentemente se manifesta como "o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade" (SODRÉ, 2002, p. 60).

Para fins de análise, as sequências da linhagem *Mondo Cane* podem ser diretamente associadas ao conceito de grotesco. É possível estruturá-las a partir de dois vieses: a corporalidade festiva e a corporalidade abjeta. O primeiro refere-se à carnavalização bakhtiniana, associada à cultura popular cômica, à abundância festiva e à subversão das representações da autoridade. Já o segundo dialoga com a ideia de abjeção. Inserido nesta categoria, o corpo é apresentado com o objetivo de causar repulsa ou choque, através da exibição de "doenças, deformidades, mutilações, excreções, enfim, qualquer manifestação da fisiologia humana ou ação deliberada ou acidental sobre o corpo humano", podendo-se estender também à interferência no corpo de outros organismos vivos (PIEDADE, 2007, p. 176).

Ainda com a finalidade de classificação, é interessante expor a categorização proposta por Sodré (2002, p. 68) para as modalidades expressivas do grotesco: o escatológico, que se refere a dejetos, secreções e "partes baixas" do corpo; o teratológico, associado às monstruosidades, aberrações, deformações, bestialismos, etc.; o chocante, que tem intenção sensacionalista e de provocação superficial; e o crítico, que assume as formas de paródia ou caricatura, para questionar convenções ou ideias através da ridicularização.

O grotesco apresentado nas sequências de "caça aos homens" pode ser inserido na categoria de corporalidade festiva, assim como outras cenas que mostram atividades cotidianas consideradas "estranhas" ou "exóticas", e que culminam na comicidade. Em *Mondo Cane* (1962), vemos jovens mulheres desfilando de biquine diante de marinheiros norte-americanos, aulas de ginásticas nas quais mulheres aparecem repetindo movimentos frenéticos e acopladas a aparelhos que lhes promete a perda de peso, pessoas bêbadas e cambaleantes em uma cervejaria de Hamburgo, uma casa de massagem em Tóquio que oferece tratamentos especiais para homens que beberam demais, a performance do artista tcheco Yves Klein, que pinta uma tela com "pincéis humanos" - os corpos de mulheres cobertos de tinta azul, e, um grupo de turistas americanos aprendendo Hula em suas férias no Havaí. Inseridos na composição do filme, esses momentos funcionam como um paliativo para a intensidade das cenas que envolvem imagens de violência ou morte.

Já a corporalidade abjeta pode ser considerada protagonista no desenvolvimento de *Mondo Cane*, transitando entre temas como alimentação, sexo e morte. Retomando a classificação e modalidades do grotesco, propostas por Sodré, é possível atribuir o caráter escatológico, principalmente, às sequências que envolvem o ato de comer. A primeira cena nessa linha é a que mostra uma mulher amamentando um leitão na Nova Guiné, de acordo com a lei da sua tribo, após ter seu filho assassinado. A partir daí, seguem-se segmentos como: em Taiwan, um restaurante expõe os cachorros em jaulas e prepara a carne desses animais para os clientes; na Nova Guiné, mulheres são presas em uma jaula e alimentadas com tapioca até ficarem obesas; carnes de crocodilos, sapos, cobras, e lagartos são vendidas nas ruas de Hong Kong; em um restaurante sofisticado de Nova York, larvas e insetos são servidos como iguaria; e, em Singapura, os pratos com cobras são populares, e as lojas oferecem uma diversidade do réptil para a escolha do cliente.

Com o decorrer do filme vão sendo introduzidas as situações de violência e de morte, prerrogativas no cinema *exploitation*. A primeira sequência que aborda o tema é situada na Nova Guiné, onde uma tribo realiza as preparações para uma festa que ocorre de cinco em

cinco anos, caracterizada pela matança de centenas de porcos - acumulados durante esse tempo - que serão comidos durante três dias e três noites. O abatimento é praticado através de golpes de pedaços de madeira e, durante cerca de um minuto de cena, essa ação é exibida através de planos conjuntos dos homens e seus movimentos bruscos, e planos detalhes dos animais tentando fugir ou sendo atingidos, com o uso dramático do *zoom* para enquadrar as faces agonizantes dos porcos. É possível associar essa sequência ao grotesco sensacionalista descrito por Sodré (2002), assim como algumas outras envolvendo violência ou morte de animais, como as cenas que mostram a morte lenta de uma tartaruga no Atol de Bikini, local afetado pela radiação decorrente de testes atômicos americanos, e uma cerimônia no Nepal, na qual soldados Gurkha decapitam touros com um golpe de espada, diante de oficiais britânicos.

A morte humana se insinua ainda de forma discreta nesse primeiro filme da linhagem, através dos elementos da violência e do cadáver - e ritos funerários correlatos. A primeira sequência que apresenta corpos feridos se passa na Calábria, local onde, nas sextas-feiras santas, é executado o rito dos *vattienti*, devotos que laceram as próprias pernas com rolhas repletas de cacos de vidro, e saem andando e espalhando seu sangue pelas ruas da cidade. O próximo segmento que anuncia a presença da morte exhibe imagens de um cemitério aquático no Arquipélago Malaio, onde os nativos enterram os seus mortos devido à crença de que o mar lava os corpos e as almas e os libertam dos pecados. O narrador descreve que a carne dos cadáveres é comida pelos tubarões, e que os ossos que restam são organizados entre os galhos dos corais por parentes e amigos dos falecidos. Ainda nessa região, a câmera acompanha as atividades dos caçadores de "comedores de homem" - como são chamados os tubarões -, que arriscam suas vidas para conseguir as barbatanas desses animais, com as quais produzirão um pó considerado afrodisíaco e vendido aos ricos da comunidade chinesa. Nessa sequência são apresentados os corpos desses pescadores, muitos deles mutilados pelos ataques de tubarão e com a ausência de algum membro - pernas, mãos, pés, braços.

Dando continuidade à exibição de ossadas no cemitério abaixo d'água, um segmento em Roma revela um cemitério dos monges capuchinhos, no qual os ossos foram organizados e trabalhados por anos, segundo o narrador, numa "ingênua busca pelo belo". Nesse ambiente, alguns restos mortais eram dispostos em postura ereta, demonstrando, segundo o enunciador, a tentativa de criar uma ilusão de imortalidade, em um ambiente dominado pela morte. Ainda em Roma, na Ilha Tiberina, uma confraria cuida da manutenção das ossadas de centenas de pessoas, desde 1600. O enunciador esclarece que a irmandade começou esse trabalho por

iniciativa de alguns cidadãos romanos que, em tempos de festa, queriam sepultar os corpos dos pobres e desconhecidos que não tinham amparo.

O cadáver humano aparece algumas sequências depois, em um segmento na China, na ocasião do funeral de um rico chinês, que mostra o corpo sendo preparado para a cerimônia, através de um detalhado trabalho de maquiagem. O narrador descreve o ritual, ao som de uma música melancólica: "Os amigos depositam comida para o defunto no altar, para ele se alimentar durante sua longa viagem. Depois se inclinam diante da família em luto. Em um canto do templo, uma mulher queima o seu dinheiro. Só assim ele poderá levar para o outro lado aquilo que o chinês considera o bem máximo desta e da outra vida: a riqueza. Os herdeiros assistem aos prantos a triste cerimônia." Em outra cena, ainda na Ásia, um plano enquadra uma placa, numa parede, que informa que é proibido tirar fotografias naquele local. O narrador informa que, apesar dessa proibição, a equipe de filmagem havia forçado a entrada para nos mostrar a "casa da morte" de Singapura, um lugar para onde os moribundos são mandados até que ocorra a morte. Segundo a enunciação, "nas casas chinesas, cheias de crianças, não há lugar para eles". Os rostos dessas pessoas são enquadrados em *closes* que exibem seu sofrimento, revelando lágrimas e respirações difíceis. Em um dos planos opta-se ainda pelo enquadramento em detalhe, revelando a boca aberta e parte do nariz de um idoso, imagem que pode ser associada à noção de corpo grotesco de Bakhtin⁴⁵. Essa sequência é composta através de uma experiência de contrastes: os planos dos moribundos são alternados com planos da população chinesa em locais públicos, festejando com grandes banquetes. A alternância entre esses dois tipos de cenas torna-se cada vez mais brusca e rápida, marcada também pela trilha sonora, que ora apresenta um arranjo lento e triste, ora outro alegre e festivo. As imagens finais desse segmento exibem uma cerimônia, ainda alternando com os planos de close dos moribundos. O narrador descreve que, "se a morte tarda, os chineses a evocam com uma dança", e finaliza a sequência com uma espécie de crítica a essa sociedade, dizendo que, segundo os chineses, "se eles [os moribundos] não morrem logo, o bom jantar esfria".

*Mondo Cane 2*⁴⁶ foi produzido dois anos depois, seguindo a trajetória de sucesso comercial do precursor. Em entrevistas⁴⁷, os diretores afirmaram que foram pressionados

⁴⁵ Bakhtin (1987, p. 276-277) escreve sobre a ideia de corpo grotesco: "Dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. [...] para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador.

⁴⁶ "Mundo Cão 2" (1964).

pelos produtores a realizá-lo, já que ainda havia muito material disponível, resultante das primeiras filmagens. Jacopetti, porém, não teria ficado satisfeito com o resultado final, deixando claro, posteriormente, que foi contra a sequência porque ela teria sido motivada somente por questões financeiras. Piedade (2007, p. 188) apresenta esse segundo filme como "a descida de Orfeu aos infernos, deixando para trás a fantasia e a ilusão festiva, essa carnavalização vai tomando um aspecto cada vez mais negativo, até se anular." Para ilustrar essa descrição, o autor cita uma sequência que acompanha um carnaval de rua, mostrando imagens dos foliões usando roupas coloridas e brilhantes. Com o decorrer da cena, a violência vai sendo introduzida, culminando no ataque a uma mulher, que é despida à força por um grupo de homens.

De fato, *Mondo Cane 2* explora mais a fundo a temática da morte, apresentando uma quantidade maior de cenas envolvendo a mortalidade humana ou a violência contra o corpo. Enquanto o primeiro filme foi iniciado por uma sequência de corporalidade festiva, abordando a chamada "caça aos homens" em locais diferentes do mundo, o seu sucessor introduz, já nos seus primeiros minutos, imagens de interferências no corpo de um animal. O segmento em questão é uma crítica à censura à qual foi submetida a obra de 1962.

Assim como o primeiro, este também inicia com a figura do cachorro - em coerência com o título utilizado -, mostrando alguns desses animais em pequenas jaulas, em um canil, mas desta vez sem os latidos altos de antes. Enquanto as imagens são exibidas, o narrador declara: "Como todos sabem, o inglês ama a Inglaterra, sua família, seus finais de semana, seus copos de chá, sua rainha, mas, acima de tudo, os animais. Dentre os animais, são os cachorros aqueles que os 48 milhões de ingleses amam mais. Eles são os mais privilegiados e os mais protegidos pela lei. O primeiro *Mondo Cane* foi proibido na Inglaterra devido a algumas sequências nas quais cães eram vítimas da crueldade humana. Nós nos curvamos em reverência ao julgamento do conselho britânico de censura cinematográfica, e, para mostrar que aprendemos a lição, hoje nós apresentamos, com respeito, a segunda versão, quase desprovida de sangue e de crueldade." Nesse ponto, um corte nos leva à cena seguinte, que mostra uma sala cirúrgica, na qual um cachorro é submetido a um procedimento. O narrador continua: "Esta sequência, de fato, é uma das poucas exceções. Foi filmada em uma clínica londrina, onde todos os dias vários cães têm as cordas vocais cortadas para que seus latidos não atrapalhem o cirurgião nas suas experiências de vivissecção. Nós pusemos esta cena no

⁴⁷ Entrevistas apresentadas no documentário *The Godfathers of Mondo* (2003), que explora a carreira de Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi até a produção de *Goodbye Uncle Tom*, em 1971, quando os dois cineastas encerraram a parceria.

começo do filme para que os censores britânicos possam, se for de sua vontade, usar, aqui, um bisturi cirúrgico. Com um corte perfeito, eles podem amputar esta cena sem precisar ouvir o latido dos cachorros, ou dos nossos produtores." Essa sequência, que pode ser associada à noção de grotesco crítico (SODRÉ, 2002), utiliza a ironia para provocar um discernimento relacionado à situação da censura à qual o filme foi submetido na Inglaterra, ao mesmo tempo que desvela uma prática questionável da sociedade britânica.

Apesar da estrutura semelhante, a nova produção se revela menos entusiasmada nas sequências de corporalidade festiva do que nas relacionadas à abjeção. Entre os segmentos que tratam de temas associados à comicidade, pode-se citar: o desfile de moda no qual estrelam poodles tingidos de colorido, na Itália; um segmento sobre os processos de produção e venda de uma indústria norte-americana de perucas; práticas de tiro ao alvo exercitadas por policiais mexicanos; a confecção de joias que utiliza insetos vivos, ainda no México; a linha de joias produzida especialmente para cachorros, nos Estados Unidos; os banhos de lama experimentados por turistas americanos em férias no Havaí (sequência apresentada parcialmente já no primeiro *Mondo Cane*); e o desfile de chapéus exóticos, nos Estados Unidos.

Inseridos na modalidade de grotesco escatológico proposta por Sodré (2002), podem ser apontados alguns segmentos que enaltecem o caráter carnavalesco de rebaixamento corporal (BAKHTIN, 1987), apelando para o elemento do riso e da ridicularização. Aqui também são encontrados aqueles segmentos envolvendo a questão de hábitos alimentares considerados exóticos, como o que mostra pessoas consumindo refeições preparadas com insetos vivos, no México - especialmente o plano que acompanha um menino mordendo e mastigando uma *tortilla*, enquanto os insetos insistem em escapar, andando pelo seu rosto, de onde ele os captura e põe de volta na boca. Ainda nesse país, uma sequência acompanha crianças consumindo um doce feito na forma de um cadáver humano, com o ventre aberto - mostrando os órgãos internos -, numa celebração ao Dia dos Mortos, comemorado no segundo dia de novembro. Saíndo da temática alimentar vemos outro segmento escatológico, mostrado através da realização de uma festa nos Estados Unidos que oferece a "venda de beijos" de jovens mulheres. Os planos dessa sequência focalizam em detalhe as bocas e rostos dos homens que esperam na fila da barraca, enfatizando as feições consideradas mais repulsivas, através de ângulos e contrastes de luz e sombra.

Alguns segmentos que abordam a temática do sexo também podem ser enquadrados na categoria de corporalidade festiva, como a "festa da água", na qual homens lançam jatos de

água no corpo de mulheres seminuas; *strippers* se apresentando em clubes noturnos europeus; modelos sendo fotografadas com pouca roupa para as capas de livros *pulp*; e, homens travestidos realizando performances ou preparando-se nos camarins. É importante ressaltar que, apesar dessas sequências sexuais se passarem exclusivamente no ocidente, a nudez exibida é a das mulheres pertencentes, principalmente, às sociedades africanas, fato que ilustra a postura colonialista dos realizadores. Piedade (2007, p. 185) resalta que, enquanto as aborígenes são expostas com os "seios balançando livremente", apenas um "vago mamilo de uma mulher ocidental é rapidamente vislumbrado".

Com o decorrer do filme, as sequências mais festivas vão cedendo lugar à predominância da corporalidade abjeta. Nesse ponto, a presença do aspecto da carnavalização bakhtiniana, especificada pelo seu caráter positivo e risível, vai sendo progressivamente anulada. No âmbito da religião, vemos a sequência de autoflagelação na Itália, onde fiéis andam sobre os joelhos até estes ficarem lacerados, e, em uma vila de Portugal, onde devotos se arrastam sobre uma escadaria esfregando as línguas em cada um dos degraus, deixando rastros de sangue. Já na Índia, os faquires desfilam com o corpo transpassado por centenas de perfurações e andam sobre brasa.

Na esfera político-social, destacam-se os segmentos que se passam em regiões orientais. No Iêmen, o tráfico de escravos é exibido em uma sequência que assinala, através da enunciação, que para produzir as filmagens os realizadores haviam colocado em risco as suas próprias vidas. Em coerência com a narração, o enquadramento dessa cena é realizado com a câmera filmando de um local distante de onde acontecia a transação, remetendo ao modelo de olhar ameaçado de Sobchack (2005). A cena seguinte expõe a situação de crianças que haviam sido mutiladas por mercadores de escravos. A filmagem se passa em uma prisão em Marib, Iêmen, na qual se encontram os criminosos, e onde as crianças estão se apresentando a um oficial britânico, incumbido de analisar os maus tratos infligidos a elas. Os prisioneiros são enquadrados por trás das grades, através de planos detalhes das suas mãos algemadas e dos seus rostos - que evitam fixar a câmera -, em um *travelling* lateral, paralelamente aos homens. As crianças também são enquadradas através de planos detalhes dos seus olhos, rostos, e ferimentos, mas ao som de uma música melancólica. As torturas são demonstradas, pelo oficial britânico, através de simulações com os próprios instrumentos que haviam sido utilizados. Em alguns dos planos, a cena assume um caráter teratológico, quando a câmera insiste em filmar os pequenos corpos mutilados - principalmente das crianças que não possuíam as pernas ou parte delas - se deslocando com

dificuldade, lentamente, pelo chão do local, numa situação que pode ser associada à exploração da alteridade corporal como monstruosidade. Numa provável tentativa de eximir-se do aspecto exploratório da abordagem, o narrador anuncia, em certa parte da cena, que os realizadores estão envergonhados de mostrar esse "terrível documento" para os espectadores, mas que tomar essa atitude seria um dever dos mesmos, devendo a filmagem ser considerada uma "acusação" que teria como objetivo a abolição desse tipo de crueldade.

Antes de explorar as cenas relacionadas à morte humana, convém citar as sequências que tratam da morte de animais - em menor número do que no primeiro filme: duas delas acompanham a produção de uma luta entre dois pássaros e outra apresenta a luta entre dois peixes, promovidas como entretenimento, em Singapura; outra acompanha a mortandade de flamingos que são afetados pelos resíduos de uma fábrica construída nos arredores do seu *habitat*, na África. Já a presença da morte humana é marcada pelas sequências em Saigon, apesar de já ter sido insinuada na sequência sobre o Dia dos Mortos mexicano, em alguns segmentos sobre práticas religiosas na Europa e relacionados às práticas de agentes funerários dos Estados Unidos. Na referida cidade oriental, descrita pelo narrador como um local "onde a vida é dor", é apresentado o contexto de repressão militarizada ao budismo. São apresentadas imagens de monges sendo presos e feridos, assim como de grupos populares se manifestando contra os soldados. Muitos dos planos inseridos nessa sequência mostram corpos machucados, e alguns exibem, rapidamente, cadáveres caídos nas ruas.

A principal cena desse segmento, responsável por grande parte da polêmica que cercou esse filme, foi a que acompanha a morte do monge budista Quang Duc, que, em junho de 1963, ateou fogo ao próprio corpo para protestar contra a perseguição religiosa empreendida pelo governo do Vietnã. Essa sequência foi veiculada como a filmagem de uma morte real, capturada no momento acontecido, mas, na verdade, tratou-se de uma simulação. O protesto chegou a ser retratado de fato pelo fotógrafo Malcolm Browne, e tal registro foi utilizado para a reconstituição realizada pelos produtores de *Mondo Cane 2*. A cena inicia com o plano geral de um grupo formado majoritariamente por budistas, mas também por alguns soldados. No centro desse aglomerado está o monge, sentado em posição de lótus. As imagens mostram um outro monge derramando gasolina sobre o que está sentado, e se afastando até uma distância segura. Em seguida, ele acende o fogo, que consome aquele que estava sentado. Os policiais tentam conter o agrupamento de pessoas, e os budistas que assistem à cena se curvam numa demonstração de reverência.

Piedade (2007) propõe uma comparação entre o registro fotográfico de Browne e a reconstituição dos cineastas italianos:

Se procedermos a uma análise de toda a sequência e compararmos com os registros fotográficos constatamos, em primeiro lugar, a minuciosa composição do espaço cenográfico. Nenhum elemento falta ao quadro, sendo cada um colocado em seu devido lugar: os monges, os policiais, a lata de gasolina, o carro com o capô aberto e, principalmente, o presumido Quang Duc. A câmera oscilante, de mão, é típica da filmagem jornalística. Hoje utilizada à exaustão para realçar efeitos de cena, ainda não era comum em documentários cinematográficos. Ela se insinua entre as cabeças dos monges, procurando espaços para contemplar a cena, desse modo tornando mais fácil a montagem. Afinal, é entre uma dessas passagens, entre a cabeça calva de um monge e as costas de outro que, observando quadro-a-quadro, notamos claramente o artifício: em um momento é uma pessoa, sentada no centro do cenário, vestindo o manto budista. Em outro, é o manequim de Rambaldi [técnico em efeitos especiais], suas vestes em tom mais escuro, que logo se incendeia. Quando tomba entre as chamas, o corpo permanece estático para alguém sendo consumido pelo fogo – mesmo para um monge budista que, supõe-se, tenha passado a vida meditando – sendo que os únicos movimentos, que passam por espasmos corporais, são das articulações da figura sob ação do fogo. (PIEIDADE, 2007, p. 197).

A sequência que se passa nas ruas de Saigon marca o ápice da exploração da imagem da morte na linhagem *Mondo Cane*, elemento que vinha se delineando gradativamente, desde o primeiro filme, com a apresentação de segmentos que insinuavam a questão da mortalidade humana, através das inúmeras mortes de animais e cenas de violência contra o corpo. Tal transformação na abordagem desse tema foi acompanhada de mudanças no aspecto estrutural da produção, culminando no desenvolvimento de um enfoque que iria mesclar a postura meramente observativa com posicionamentos mais participativos nas situações filmadas. Essas mudanças de postura foram representadas, no campo estrutural desse segmento do filme, principalmente a partir de alterações nas escolhas de enquadramento e composição dos planos, na movimentação da câmera, no estilo narrativo, enfim, através desses elementos que ancoram o campo da imagem como um todo coerente, refletindo a singularidade daquele sujeito-da-câmera específico. A seguir, serão explorados os aspectos estruturais que possibilitam a discussão sobre a questão da asserção do conteúdo no filme documentário e sobre o espaço ético na exibição de imagens da morte ou do sofrimento do Outro.

Os filmes *mondo* encontram suas origens na tradição do "cinema de atrações", formato fundamentado no impulso *voyeur* dos indivíduos modernos, no período de nascimento da própria prática cinematográfica. Assim como à atividade *voyeurista* é atribuído socialmente um caráter negativo, aos filmes que seguem a linha *Mondo Cane* são constantemente imputados adjetivos que indicam a não inserção em um espaço ético socialmente aceitável. A título de exemplo, pode-se citar o comentário de Nichols (2010, p121-122) sobre o cinema

mondo: "uma variedade de filmes que espreitam o que há de mais desagradável na vida cotidiana. [...] a começar pelo circuito clássico de costumes ultrajantes e práticas bizarras [...] esse 'cabaré de curiosidades' [...] um companheiro de viagem que nos envergonha". Já Freire (2011, p. 77) declara: "Ignorando os princípios éticos mais básicos, *Mondo Cane* [...] é construído na forma de um longo relato de viagem em que os costumes mais bizarros, mais distantes dos padrões ocidentais, são mostrados sem qualquer tipo de pudor."

Desde os seus lançamentos, as críticas aos dois filmes *Mondo Cane* têm sido fundamentadas, basicamente, sobre dois aspectos: a questão da ética na representação da alteridade, e o fator de asserção do conteúdo como documental. Para discorrer sobre essas questões, é necessário compreender precisamente a construção estrutural dessas produções. Como já foi mencionado, esses dois filmes seguem fundamentalmente os mesmos mecanismos estruturais, com exceção do segmento que se passa na cidade de Saigon, quando alguns elementos na postura dos realizadores introduzem mudanças na atividade da câmera e da enunciação.

De acordo com a classificação de Nichols acerca dos filmes documentários, pode-se inserir esses filmes no modo que o autor denomina de expositivo, caracterizado pelo agrupamento de fragmentos do mundo histórico numa estrutura retórica/argumentativa (NICHOLS, 2010, p. 142). Nesse tipo de filme, a enunciação assume o papel de protagonista, dirigindo-se diretamente ao espectador, através do formato conhecido como voz *over*, ou "voz de Deus", já que o narrador se apresenta como onisciente e onipresente, mas não é jamais visto. Sobre essa tradição enunciativa, Nichols (2010, p. 142) discorre: "a tradição da voz de Deus fomentou a cultura do comentário com voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre, que mostrou ser a marca de autenticidade do modo expositivo". E continua:

O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem-embasado. O comentário com voz-over parece literalmente "acima" da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiários, emprenha-se na construção de uma credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. (NICHOLS, 2005, p. 144).

O cerne do documentário expositivo está na transmissão verbal das informações e, nesse contexto, as imagens podem acabar desempenhando um papel secundário. Nichols descreve que esse tipo de produção deixa pouco espaço para o espectador formar suas próprias opiniões, pois a enunciação está constantemente guiando a sua atenção e indicando

as interpretações a serem seguidas. Um ponto importante desse aspecto é que essa visão enunciada provém de uma fonte desconhecida, já que praticamente nenhuma informação é concedida sobre os cineastas, ou mesmo sobre os contextos sociais abordados nas cenas. No filme de 1964, essa postura só é levemente alterada nas sequências em Saigon, quando a adoção de "olhar ameaçado" (SOBCHACK, 2005) estimula a maior troca de experiências entre os realizadores e os sujeitos filmados - e, conseqüentemente, entre o filme e o espectador.

Em *Mondo Cane*, a enunciação é responsável pela descrição e esclarecimentos sobre o conteúdo imagético exposto, associando-o a uma visão específica, a dos realizadores. Em diversas cenas, a contradição entre a imagem e a narração atua como uma estratégia para o estabelecimento de posturas irônicas - compreendendo a "ironia" como um mecanismo que se utiliza do emprego de um contraste para a criação de efeitos risíveis e/ou críticos. A primeira sequência do segundo filme ilustra adequadamente essa colocação: enquanto o narrador declara que a produção "se curva diante" da censura britânica e respeitavelmente apresenta uma nova versão da obra, quase desprovida de sangue e violência, vemos na tela as imagens de um cão sendo mutilado nas suas cordas vocais para, depois, ser ainda submetido a experiências de vivisseção – e, acima de tudo, essa atividade acontece na própria Inglaterra.

O contraste é um dos mecanismos mais relevantes na construção da narrativa de *Mondo Cane*, e uma das peculiaridades que permitiu que a obra estabelecesse o surgimento de um subgênero cinematográfico. Até então, os *exploitations* clássicos seguiam uma narrativa homogênea, que se desenvolvia em um local e entre um grupo específico. Uma das marcas das produções que seguem essa linha é a heterogeneidade das cenas apresentadas. Os filmes *mondo* geralmente apresentam segmentos filmados em diferentes locações geográficas, exibindo diferentes atividades sociais que, por sua vez, envolvem variados temas. Em entrevistas presentes em *The Godfathers of Mondo* (2003), os diretores declaram que sua intenção era realizar um filme que pudesse relacionar de modo irônico e debochado os “fatos da vida”. Em consonância com essa ideia, Sodré escreve que o grotesco está associado a:

[...] uma combinação insólita e exasperada de elementos heterog neos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos (...) que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa. (SODRÉ, 2002, p. 17).

Em *Mondo Cane*, o contraste é utilizado n  só como elemento provocador e questionador, mas também como elemento estrutural, atuando no encadeamento das cenas,

como "gancho" para a introdução da sequência seguinte. Como exemplos, é possível citar: a cena que acompanha o tratamento afetuoso concedido aos cães por uma tribo da Nova Guiné e a cena que exhibe as cerimônias de enterro de bichos de estimação em um cemitério de Los Angeles, especializado em animais e que oferece túmulos personalizados e decoração luxuosa. Na sequência é apresentado um restaurante, em Taiwan, que exhibe os cachorros em gaiolas, para que sejam escolhidos pelos clientes e preparados como refeição; as imagens na Papua-Nova Guiné exibem a tradição segundo a qual as mulheres consideradas as mais bonitas da tribo são trancadas em uma gaiola e alimentadas com tapioca até estarem com pelo menos 120 quilos. Já em Los Angeles, a câmera acompanha aulas de ginástica que, segundo o narrador, são paradas obrigatórias para as mulheres que desejam emagrecer e "adaptar-se aos efeitos da gravidade" para conseguir um novo casamento; uma sequência em uma casa de banho em Tóquio - descrita pelo narrador como uma estação de lavagem e lubrificação para japoneses que beberam demais na noite anterior - mostra homens deitados e relaxados, recebendo diversos tratamentos de mulheres seminuas, enquanto na China, cadáveres são limpos e maquiados em um ritual funerário de um templo da cidade de Macao.

No filme expositivo, assim como as imagens são submetidas à enunciação, a montagem também funciona como um mecanismo auxiliar na manutenção da coesão do argumento verbal. Segundo Nichols (2005, p. 144), "esse tipo de montagem pode sacrificar a continuidade espacial ou temporal para incorporar imagens de lugares remotos se elas ajudarem a expor o argumento." O autor propõe a denominação de "montagem de evidência" para esse tipo de estruturação das cenas.

O documentário expositivo facilita o convencimento ou a dissuasão do espectador, à medida que aproveita-se da generalização e da pouca fundamentação dos argumentos para impor uma visão específica. No caso de *Mondo Cane*, o discurso dominante é o do colonialismo. Esse fato pode ser observado através das formas com que são apresentados os habitantes das localidades não ocidentais, o que se dá a partir de duas tendências colocadas pela obra: ou como selvagens e agressivos, ou como seres infantilizados e incapazes. O ponto de vista colonialista fica explícito no segundo filme quando membros da tribo africana *El Molo* são submetidos à religião católica, em uma cena que os mostra assistindo a uma missa e recebendo a hóstia, e o narrador declara que eles haviam "descoberto" o poder divino. A apologia ao modo de vida ocidental - especificamente o norte-americano e o europeu, farto no período pós-guerra, se dá também através do contraste com atividades de países considerados menos "desenvolvidos". Esse aspecto pode ser visualizado no contraste entre duas sequências

do primeiro filme, uma que mostra um mercado regional em Hong Kong, no qual os preços seriam considerados muito caros para a população, em contraposição à que se passa em um restaurante de Nova York, no qual iguarias custam valores altíssimos.

É certo que *Mondo Cane*, na sua visão francamente pessimista do mundo, empreende também críticas à sociedade ocidental, principalmente através da exposição de situações que se revelam ridículas e risíveis, como a excessiva dramatização no cemitério de animais em Los Angeles, no filme de 1962. Em algumas cenas, a crítica é mais contundente e direta, como na sequência - ainda no mesmo filme - na qual americanos passam as férias no Havaí, e o narrador declara: "eles ainda acreditam nesse paraíso tropical que eles mesmos destruíram." Mas isso não é suficiente para que *Mondo Cane* seja inserido em um espaço ético socialmente aceito, como veremos a seguir.

Analiseemos [...] o pólo fundamental do "ser humano". Ele tem o caráter precário, vulnerável, revogável - o modo peculiar de transitoriedade - de todos os seres vivos, o que por si só o torna objeto de proteção. [...] Todo o Ser vivo é seu próprio fim, e não tem necessidade de outra justificativa qualquer. Desse ponto de vista, o homem não tem nenhuma outra vantagem em relação aos outros seres vivos, exceto a de que só ele também pode assumir a responsabilidade de garantir os fins próprios aos demais seres. Mas as finalidades daqueles que partilham com ele a condição humana, quer ele delas compartilhe ou apenas as reconheça nos demais, bem como o fim último da própria existência podem ser reunidos de forma singular no seu próprio fim: o arquétipo de toda responsabilidade é aquela do homem pelo homem. (JONAS, 2006, p. 175).

A questão ética no cinema documentário está diretamente associada à relação de subordinação inerente a esse tipo de produção. Freire (2011) ressalta que a câmera é um dispositivo de poder, ainda que exista a preocupação em promover uma experiência de inserção ⁴⁸ (FRANCE, 1998, p. 344) e compartilhamento. O filme documentário, compreendido como um discurso construído a partir de elementos do mundo histórico, revela-se indissociável da noção de responsabilidade. Hans Jonas discorre sobre o significado de "agir com responsabilidade":

Por circunstâncias ou por convenção, encontram-se sob meus cuidados o bem-estar, o interesse e o destino de outros, ou seja, o controle que tenho sobre eles inclui, igualmente, a minha obrigação para com eles. O exercício do poder sem a observação do dever é, então, "irresponsável", ou seja, representa uma quebra da relação de confiança presente na responsabilidade. Uma desigualdade de atribuições ou competências faz parte dessa relação. (JONAS, 2006, p. 168).

⁴⁸ France escreve que a fase de inserção, em um filme etnográfico, consiste no estabelecimento de vínculos entre o cineasta e as pessoas filmadas, de maneira que estas últimas acreditem na importância de colaborar para a realização da pesquisa (FRANCE, 1998, p. 28).

Dessa forma, o cineasta, detentor do poder inerente ao porte da câmera - ainda que não seja ele a pessoa física que segura, de fato, a máquina - assume a responsabilidade pelas pessoas filmadas. Neste ponto, convém introduzir uma outra questão referente à ética no documentário: a dicotomia entre o princípio estético versus o princípio da responsabilidade. O debate entre o valor artístico e a acuidade científica, no campo específico do filme etnográfico, nos leva a admitir que esses dois aspectos estão profundamente interligados. Como afirmou Rouch, sobre o documentário antropológico, "todo filme deveria ter o rigor científico, mas ser também um poema" (ROUCH apud FREIRE, 2011, p. 42).

Nesse contexto, o rigor científico antropológico, representado pelo interesse em um levantamento sistematizado de informações sobre uma dada cultura, é o principal aspecto que identifica um documentário como etnográfico. Sob essa noção, é possível declarar que *Mondo Cane* não pode ser inserido na classificação de filme etnográfico, pois, apesar de compartilhar muitas das intenções estéticas associadas à captação dos modos e aparências de grupos sociais específicos, não empreende um aprofundamento nos hábitos culturais de nenhum dos grupos abordados - apenas coleta fatos descontextualizados e considerados "curiosos". É um fato que os primeiros filmes documentários nasceram a partir da lógica da exploração da alteridade, sem a preocupação com o estabelecimento de um diálogo com o outro, já que o aspecto que monopolizava o interesse dos realizadores ainda era a impressão do realismo cinematográfico. Se a "objetividade" do olhar da câmera dominava a atenção dos cineastas, as pessoas retratadas também eram tomadas como "objetos", portanto, não havia o interesse em promover o compartilhamento da produção, e nem havia a preocupação com a questão das encenações ou simulações, já que considerava-se que um objeto podia ser deslocado, ou recriado, sem que houvesse prejuízo com isso.

Para analisar a questão ética em *Mondo Cane* é necessário fixar que esses filmes seguem a estrutura do documentário clássico, tanto estruturalmente - modo expositivo (NICHOLS, 2010) - quanto na sua apreensão das alteridades como "curiosidades exóticas". Apesar disso, seu lançamento foi na década de 1960, período em que já se manifestavam as ideias do *cinéma vérité*, de negociação do poder e estabelecimento de relações no encontro com o Outro.

Quando a análise da questão ética no encontro com a alteridade se refere especificamente à representação da morte do outro - compreendendo, aqui, não só o evento de morte, mas também os elementos da violência e do cadáver -, é preciso que haja uma justificativa socialmente aceita para que a obra seja inserida em um espaço ético. As

repreendidas que foram feitas a essas produções são relacionadas principalmente a dois aspectos: a dissimulação na indexação do conteúdo como real, especialmente em relação à sequência da morte do monge Quang Duc - a mais polêmica entre todas as suas cenas; e a adoção de um olhar estritamente profissional, no sentido de não interventivo, nas situações que envolviam a morte. Analisando com base no contexto sociocultural ocidental de hoje, as sequências encenadas passam por um julgamento menos rigoroso no que se refere à abordagem da temática da morte, porque o público passou a adotar uma postura ficcional (CARROLL, 2005, p. 83) diante delas, já que informações sobre tais reconstituições são encontradas facilmente, apesar da intenção assertiva original dos realizadores. Ainda assim, a cena da autoimolação do monge budista apresentada no filme continua despertando curiosidade, já que, apesar de se tratar de uma simulação, o espectador tem o conhecimento de que o fato realmente aconteceu e, dessa forma, não é necessária a crença de que as imagens constituam traços históricos para que o conteúdo seja entretido de forma assertiva (CARROLL, 2005, p. 94).

Já em relação à postura dos cineastas diante das situações filmadas, representada pela atividade visual codificada pela estrutura formal da imagem, provêm as críticas mais intensas. Se os filmes *Mondo Cane* são frequentemente taxados de inescrupulosos ou imorais, é principalmente devido à adoção de um comportamento que foi classificado por Sobchack (2005, p. 153) como "olhar profissional", caracterizado pelo distanciamento e objetividade diante da ocasião acompanhada, podendo assumir um caráter exploratório. Em aspectos imagéticos, essa postura é desvelada pela estabilidade e fixidez da câmera diante de um evento de morte, por exemplo. Ao contrário do olhar interventivo, no qual o cineasta abandona a condição de distância e manifesta uma atitude que pode mudar o curso da situação, o olhar profissional não demonstra empatia com os seres filmados. É o caso da sequência que mostra os efeitos da radioatividade na fauna da Ilha de Bikini, onde uma cena acompanha uma tartaruga que perdeu o senso de direção e, após depositar os ovos na areia, não é mais capaz de encontrar a direção do mar, caminhando, então, na direção oposta, adentrando a ilha e ficando cada vez mais exausta. A câmera exhibe o esforço da tartaruga, captando os momentos nos quais ela fica cada vez mais desesperada e começa a bater as nadadeiras na areia, até o momento final no qual ela agoniza e morre. São muitos os exemplos de sequências desse tipo, a maioria envolvendo animais, nas quais a intervenção dos realizadores poderia ter alterado uma situação específica. Pode-se estender essa postura profissional aos segmentos nos quais alteridades corporais - provenientes de hábitos culturais

diferentes ou, nos casos mais graves, de mutilações acidentais ou intencionais - são apresentadas em composições visuais que objetivam ressaltar essas particularidades, buscando um efeito de choque através da exploração desses corpos.

Nos primórdios do cinema, temas tabus como sexo, prostituição, uso de drogas, e atrocidades, delinquência juvenil, já eram explorados pelo gênero conhecido por *exploitation*. Tais produções driblavam a censura e os mecanismos reguladores da indústria ao mesmo tempo que usavam técnicas sensacionalistas para a divulgação. Décadas depois deste primeiro cinema, a exploração do outro em *Mondo Cane* obteve bons números na bilheteria quando na ocasião do seu lançamento, porque foi produzido de acordo com uma lógica fundamentalmente colonialista que vigorava na sociedade europeia do período. O decorrer do tempo provocou mudanças na mentalidade social no que se refere à relação com a alteridade. Courtine (2011) afirma que a construção da sociedade capitalista havia solicitado a exploração das diferenças como forma de legitimação do modelo "normal", mas que o aprofundamento do caráter democrático provocou o afrouxamento das hierarquias somáticas e a assimilação das diferenças como traços identitários. Atualmente, *Mondo Cane* figura como um clássico entre um grupo específico de consumidores de produções cinematográficas - os fãs da cultura *trash*⁴⁹ - mas no circuito cinematográfico mais amplo, foi relegado à marginalidade.

3.5 *Nick's Film*, Nicholas Ray e Wim Wenders (1981)

"O voo noturno de Los Angeles me trouxe para Nova York num dia frio e claro. Ainda era cedo quando cheguei em Soho, na esquina da *Spring Street* com a *West Broadway*. Eu tinha tirado duas semanas de folga da pré-produção do meu próximo filme, e estava aqui para ver Nick. Nicholas Ray, diretor de *Rebel Without a Cause*⁵⁰, *Johnny Guitar*⁵¹, e alguns outros filmes que conquistaram uma posição importante na história do cinema. Eu havia subido essas escadas pela primeira vez há cerca de dois anos atrás, quando Nick havia concordado em

⁴⁹ "Um produto pode ser considerado *trash* devido ao seu amadorismo ou ao fato de ser considerado 'horrível', o que naturalmente passa por um julgamento estético. [...] Normalmente, tornam-se engraçados através de uma peculiaridade, amiúde associada à má qualidade técnica ou à discrepância das normas do 'bom gosto'. O senso comum classificaria a maioria — talvez a totalidade — desses filmes como sendo de gosto duvidoso, ou, de maneira mais direta, 'toscos', 'bizarros', 'horríveis', 'asquerosos', 'assustadores'. Pelo menos é essa ideia presente no discurso dos próprios fãs. Imaginar que o público *mainstream* não aprovaria tais filmes é o elemento-chave para que estes possam ser cultuados." (CASTELLANO, 2011, p. 253).

⁵⁰ "Juventude Transviada" (1955).

⁵¹ "Johnny Guitar" (1954).

participar de um filme meu, *The American Friend*. O papel não existia no roteiro, então nós o escrevemos juntos. Jogamos várias partidas de gamão e nos tornamos bons amigos. [...] A última vez que eu vi Nick havia sido três meses atrás, no hospital *Sloan Kettering Memorial*. Ele tinha acabado de sair da sua terceira cirurgia em um ano, desde que havia descoberto que tinha câncer. Nós não pudemos nem apertar as mãos naquela ocasião. Os médicos tinham implantado células radioativas no seu tórax e ninguém podia se aproximar por causa da radiação. 'Cirurgia bem ousada', assim Nick tinha descrito na primeira vez que me falou sobre o procedimento, ainda sem certeza se deveria se submeter a ele ou não. 'Quais são as suas chances?', eu perguntei. 'Eu posso morrer'. 'E se você não fizer?'. 'Aí eu vou morrer lentamente'. 'Se eu for considerar sua vida até então, acho que você escolheria a cirurgia ousada'. 'Diabos, você está certo', ele disse. Apesar de estar muito cansado da viagem, eu tive dificuldade de dormir. A ideia de vir para Nova York havia surgido do nada, num telefonema apenas dois dias antes. Eu não tinha a menor ideia do que ia acontecer."⁵²

*

A narração acima, enunciada em voz *over* pelo cineasta alemão Wim Wenders, faz parte da sequência inicial do documentário *Nick's Film: Lightning Over Water*⁵³, dirigido por ele em colaboração com Nicholas Ray. Em abril de 1979, Wenders pediu uma licença da produção de *Hammett*⁵⁴ para visitar Ray, que havia sido diagnosticado com um câncer terminal há mais de um ano atrás. Discorrendo sobre a experiência cinematográfica limítrofe, resultante desse encontro, Dubois descreve-a como uma variação sobre o "dois":

[...] dois autores, que são também os dois atores desempenhando seu próprio papel; dois títulos; duas versões (uma montada por Peter Przygoda em 1979, a outra remontada por Wim Wenders em 1980); problemáticas que só se constituem em pares - Europa/América, Filho/Pai, Vida/Morte, Ficção/Documentário, continuar/interromper; e, sobretudo [...], dois suportes: cinema e vídeo. (DUBOIS, 2004. p. 126).

A questão envolvendo vida/morte, que constitui um dos pilares desse documentário, é introduzida de forma clara na enunciação transcrita acima, quando Wenders menciona o diagnóstico de câncer e o tratamento ao qual estava se submetendo Nick. No final da sequência introdutória do filme, logo antes da entrada dos créditos, a dupla encena o seguinte

⁵² Tradução minha.

⁵³ "Um filme para Nick" (1981).

⁵⁴ "Hammett: Mistério em Chinatown" (1982), filme produzido em colaboração com Francis Ford Coppola, em homenagem ao escritor de novelas policiais Dashiell Hammett.

diálogo: "Por que você veio até aqui, Wim?", "Eu queria falar com você, Nick", "Sobre o quê?... Morrer?".

Os créditos são apresentados, ao som da música *Lightning Over Water*, interpretada por Ronee Blakley⁵⁵, numa cena que mostra um juncó chinês navegando sobre o rio Hudson, transportando uma urna com as cinzas de Nick. Nesses minutos iniciais, vemos um Nicholas ativo, embora já abatido, e também um objeto que representa seu corpo morto. O corte que marca o final dos créditos iniciais, marca também a transição de uma cena que enquadra a urna através de uma vista frontal, na proa do barco que se desloca lentamente pelo rio, e a cena seguinte, em vídeo, que mostra Nick se preparando para a filmagem de uma sequência na qual conversa com Wim na cozinha, enquanto prepara café.

Essa conversa - que é apresentada de forma mesclada em vídeo e, logo após, em filmagem em 35mm - introduz o receio de Wim em relação à questão da representação da doença e da morte de Nick. No diálogo, editado em plano-contraplano, Wim declara: "Não vim falar sobre morte, Nick. Mas talvez nós precisemos... Eu estava ansioso para lhe ver, porque eu preciso de um conselho seu. Você disse ao telefone que queria me ver, mas eu estava com medo de vir. E eu acho que é bom eu lhe contar agora o porquê. Eu sabia que ia ver você fraco, e que talvez você estivesse preocupado em ser visto assim." Após uma pequena pausa, na qual os dois permanecem calados, Wim acrescenta: "Mas agora eu sinto que não tem problema... Outra coisa veio à minha mente durante o voo ontem à noite, que na verdade me dá mais medo. Eu pensei que talvez eu pudesse me sentir atraído pela sua fraqueza ou seu sofrimento, e... se eu percebesse que estava de fato, eu acho que teria que lhe deixar... eu me sentiria como se estivesse abusando ou maltratando você". Nick responde: "Isso não vai acontecer." Depois de um ligeiro momento de aparente reflexão, Wim responde: "Que bom... Então, quais são os nossos planos para o resto do dia?" Nick revela que terá que ministrar uma palestra à noite, no *Vassar College*, o que introduz a sequência seguinte, na qual Wim, Nick, Susan e Tom se deslocam para o local numa limusine alugada pela instituição para a ocasião.

Outra dicotomia que poderia ser apontada como marcante em *Nick's Film* é essa alternância entre a vivência cotidiana, marcada pelas atividades práticas e deslocamentos ligeiros, e as reflexões pausadas nas quais se detêm os envolvidos numa situação de morte iminente. Ainda durante a cena de deslocamento no carro, Wim enuncia em voz over: "Nós

⁵⁵ A americana Ronee Blakley, além de cantora, é compositora, atriz, produtora e diretora. Participou da equipe de produção de *Nick's Film*, escrevendo e interpretando *Lightning Over Water* e outras músicas que compuseram a trilha sonora do documentário.

fomos conversando cada vez menos até o fim da viagem, cada um tomado pelos seus próprios pensamentos. Nós queríamos fazer um filme, mas não tínhamos uma história pra contar ainda. A realidade era nossa história, até aquele momento." Em outra cena, enquanto aguarda o término da projeção do seu filme *The Lusty Man*⁵⁶, apresentado na palestra, Nick conversa com Susan sobre coisas do dia a dia, como ir ao banco, dar uma volta na cidade e comprar sopa de tomate. A inserção dessas questões cotidianas, no contexto de um filme que trata de uma experiência tão singular na vida de um indivíduo e daqueles que o cercam, pode atuar intensificando, pelo contraste, as reflexões sobre a morte.

A cena de *The Lusty Man* mostrada no documentário consiste no regresso de um homem à sua casa, uma temática que marcou a produção do cineasta, persistindo até a fase final da sua carreira e da sua vida. A ideia de não pertencimento e de desajustamento a um local ou a uma realidade é uma constante nos seus filmes, assim como a busca por um lar ou por uma sensação de adequação, representada muitas vezes pelo conflito entre gerações e pela questão da revolta. Serge Daney, numa crítica a *Nick's Film*, escreve que os filmes de Ray são menos sobre revolta do que sobre a impossibilidade da revolta, e que quase todos os finais ou indicam a impossibilidade de uma aliança entre as duas partes, ou concluem apressadamente um desfecho feliz e falso. Em *Nick's Film*, esse conflito não é representado através de uma luta externa entre gerações, mas por meio de um processo interno de reflexão e alternância entre um Nick ativo e vivo, e aquele doente e prestes a morrer - entre vida e morte.

O penúltimo filme iniciado por Ray - o último seria *Nick's Film* - recebeu o título de *We Can't Go Home Again*. Esse projeto, que começou quando o cineasta se tornou professor no *Harpur College of Science and Arts*, da Universidade de Binghamton, no início da década de 70, consiste numa experiência cinematográfica realizada em conjunto com seus alunos, apesar do caráter altamente subjetivo e pessoal da produção. Em *Nick's Film*, numa cena que mostra Nick, Wim, Susan e Tom⁵⁷ assistindo ao início de *We Can't Go Home Again*, ouvimos o primeiro narrando sua inserção na vida de professor: "[...] tinha sido oferecido a mim um trabalho numa universidade no norte de Nova York. Eu resolvi comprar uma bengala, deixar o cavanhaque crescer, dar um sorrisinho torto e impressioná-los com minha retórica, minha rebeldia, e meu tamanho. A educação é um ramo e tanto."

Entre 1971 e 1973, o coletivo formado pelo professor e sua turma trabalhou na filmagem do roteiro, desenvolvido a partir de um esboço escrito por Susan, então aluna, e

⁵⁶ "Paixão de Bravo" (1952).

⁵⁷ Susan Ray e Tom Farrel foram, a princípio, alunos de Nicholas Ray. Posteriormente, Susan tornou-se sua esposa, e Tom tornou-se seu amigo. Em 1979, os três moravam no apartamento em *Soho*, onde Wim Wenders ficou hospedado durante algumas semanas, na ocasião da filmagem de *Nick's Film*.

posteriormente a última esposa de Ray. O filme nunca foi finalizado pelo diretor, mas foi exibido, mesmo incompleto, no Festival de Cannes de 1973. Até o fim da sua vida, Nicholas trabalhou na edição desse material, juntamente com Tom, mas somente Susan viria a finalizá-lo, em 2011. Dubois afirma que, nas análises sobre a obra do cineasta, tal filme costuma ser considerado mais como um rascunho e um exercício, do que como uma obra reconhecida como tal. O autor escreve ainda que *We Can't Go Home Again* é um "filme-limite", especialmente na sua forma, uma mescla de diversas imagens e suportes (DUBOIS, 2004, p. 122). De fato, na sua produção foram utilizadas películas de todos os formatos, imagens de vídeo de diferentes tipos, além de fotografias, slides, e efeitos eletrônicos diversos. Em relação ao tema, Dubois aponta que é o filme mais íntimo de Ray até então, introduzindo inclusive a questão da sua própria morte: "no fim do filme, o professor Ray se suicida diante de seus alunos, impassíveis" (DUBOIS, 2004, p. 123).

Voltando a *Nick's Film*, após essas considerações sobre a obra de Nicholas Ray, acompanhamos a cena seguinte à da exibição de *The Lusty Man*, na palestra citada anteriormente, na qual Wim, que está assistindo ao filme, se levanta e sai do auditório, indo para um espaço anexo, onde Nick está deitado num sofá aguardando o final da projeção. Durante essa cena, Wim comenta: "A cena em que Mitchum⁵⁸ volta pro seu lar, se arrasta para debaixo da casa, e encontra a revista de quadrinhos e a arma, é uma das minhas... representa mais a volta pra casa do que qualquer outra que eu já tenha visto". Nick, ainda deitado no sofá, acendendo um cigarro, responde: "Acho que ninguém aqui teve um lar tão ruim... O que significa voltar para casa?" Wim, agachado ao seu lado, permanece calado, parecendo refletir sobre a resposta do amigo. Nick continua: "Pedacos de aconchego... alguns encontram. Outros só se dão mal." Wim, já em pé, bebe algo de um copo que estava numa mesinha na frente do sofá, e fala: "Eu quero assistir ao resto do filme." Já se retirando, acrescenta: "Nós vamos subir no pódio para filmar de lá". Nick responde: "Ok, eu me juntarei a vocês assim que terminar aqui."

Após o fim da exibição de *The Lusty Man*, vemos Nick no palco, diante da plateia, anunciando suas considerações e respondendo a perguntas. Essa cena, que dura cerca de quatro minutos, é marcada por vários cortes, que apresentam planos tanto de Nick quanto de Susan, que o assiste da plateia, de Tom, que o filma com sua câmera de vídeo, e da equipe de filmagem de Wim, que se encontra instalada em cima de uma estrutura alta, realizando as tomadas do palco em *plongée*. Essa estrutura de montagem mista de diversos planos,

⁵⁸ Robert Mitchum é o ator que interpreta o protagonista de *The Lusty Man*.

enquadramentos e até mesmo suportes - já que é inserida, nessa cena, parte da filmagem em vídeo realizada por Tom naquela ocasião - é reveladora do caráter experimental e reflexivo da produção, mas retomarei esse aspecto mais à frente. Por enquanto, me deterei na análise do discurso de Ray, que discorre sobre questões relacionadas à finitude.

Depois de agradecer à plateia e ao representante do colégio pela hospitalidade, Nick declara, sobre *The Lusty Man*: "Eu estou e vocês estão no processo de produção de um filme. Nós estamos começando esse nosso filme com aproximadamente a mesma quantidade de recurso que tínhamos disponível quando começamos *The Lusty Man*. Uma história dos bastidores é que nós começamos a filmar com vinte e seis páginas de roteiro, e então escrevíamos todas as noites. Não havia muito além de instinto e a reação dos atores ao que tínhamos feito no dia anterior e o que iríamos fazer no dia seguinte. Então não havia possibilidade de usar um estilo meticuloso de construção. Quanto mais eu fico próximo do meu fim, mais próximo eu fico de reescrever o meu começo. E, certamente, no final, na última página, o clímax recondicionou a abertura, e a abertura geralmente muda. Entretanto, esse filme não é um faroeste. Esse filme é, na verdade, um filme sobre pessoas que querem possuir uma casa que seja delas. Essa era a maior busca americana na época em que o filme foi feito. Eu perguntei a todas as classes sociais em Washington, sobre qual era o seu principal objetivo na vida, e mais de noventa por cento era: 'Possuir uma casa própria'. E é sobre isso que é esse filme."

Esse fragmento do discurso de Nick, inserido na montagem do documentário, pode ser interpretado como se tratando não só do filme que havia acabado de ser exibido à plateia, mas também do seu próprio fim e da questão, já mencionada acima, do retorno ao lar, da necessidade de acolhimento, tão presente nas suas obras. Na cena seguinte, que mostra Wim e Tom assistindo à filmagem em vídeo da palestra, numa pequena televisão no apartamento, vemos outra parte da fala de Nick, na qual ele revela porque se sentia tão pouco à vontade em Hollywood, onde não conseguia realizar as coisas que verdadeiramente queria, e que, por ter recusado ceder em algumas ocasiões, passou a ser considerado uma pessoa difícil. Em outro pedaço do discurso, revelado ainda nessa cena, ele fala: "Esse filme é sobre um homem que quer se recompor antes de morrer. Sobre a reconquista da autoestima. Um homem que já foi de muito sucesso..." Essa última declaração se refere ao filme *Lightning Over Water*, o projeto de ficção que, a princípio, Nick tinha em mente ao convidar Wim para realizar um último filme, no qual o protagonista seria uma referência ao próprio Nick.

Discorrendo sobre o problema social da morte, através dos processos de envelhecimento e adoecimento, Elias⁵⁹ (2001, p. 8) aponta o constrangimento, por parte da comunidade dos vivos, diante dos moribundos. O autor classifica a dificuldade de identificação e o isolamento precoce daqueles que estão envelhecendo e/ou doentes como uma fraqueza da nossa sociedade. É importante ressaltar que a experiência da morte é variável e específica a cada grupo humano, já que, inserida num sistema de condutas e regras, é aprendida, como qualquer outro comportamento social. Dessa forma, a compreensão de um conjunto específico de atitudes diante da morte, como o veiculado por um documentário, deve partir da análise do contexto sócio-histórico no qual o grupo atuante está inserido. Em contrapartida, através de elementos fornecidos pela estrutura formal e pelos diálogos e enunciados presentes em *Nick's Film*, torna-se possível empreender uma compreensão do estatuto social atribuído à morte atualmente.

À primeira vista, a disponibilidade com que Wenders e sua equipe de filmagem se colocaram para registrar o que sabiam ser o processo de deterioração da saúde de Nicholas Ray pode indicar uma contradição ao fenômeno de afastamento da morte e dos moribundos, apontado por teóricos como Elias (2001) e Rodrigues (2006). Porém, elementos como o constrangimento e o receio diante de tal atividade são ressaltados constantemente no filme, sendo possível dizer que eles foram incorporados à própria lógica formal da produção. A inserção do vídeo, mesclado com a filmagem em 35mm, por exemplo, foi apontada por Wenders como uma analogia à doença do amigo, uma distorção que afetava e irrompia no processo de realização do filme. Em relação aos diálogos, além do próprio conteúdo dos textos, que claramente revelam a situação de desconforto e incerteza diante da produção, o formato também incorporou essas sensações, revelando-as através das longas pausas e silêncios constantes entre os interlocutores. Elias assinala o desconforto sentido pelos vivos na presença dos moribundos, ressaltando que é comum que o leque de palavras disponíveis para o uso nessas ocasiões seja escasso. O autor indica que essa limitação excede a questão da morte, estendendo-se a outras manifestações que requerem participação emocional.

[...] o problema que a proximidade da morte e a morte colocam para os que ficam não existe isoladamente. A reticência e a falta de espontaneidade na expressão de sentimentos de simpatia nas situações críticas de outras pessoas não se limitam à presença de alguém que está morrendo ou de luto. Em nosso estágio de civilização manifesta-se em muitas ocasiões que demandam a expressão de forte participação emocional sem perda do autocontrole. [...] A convenção social fornece às pessoas

⁵⁹ Elias trata do aspecto sociológico da negação e do afastamento da morte em *A Solidão dos Moribundos*, texto publicado pela primeira vez em 1982.

umas poucas expressões estereotipadas ou formas padronizadas de comportamento que podem tornar mais fácil enfrentar as demandas emocionais de tal situação [...], porém mais pessoas do que antigamente se sentem constrangidas em usá-las, porque parecem superficiais e gastas. (ELIAS, 2001, p. 31-32).

Dessa forma, a busca de palavras e atitudes cabíveis numa situação como a produção de um filme que trata do tema da morte fica limitada à capacidade de invenção particular dos indivíduos envolvidos no processo, já que a nossa sociedade dispõe de recursos muito limitados para lidar com o assunto. A iminência da morte, em *Nick's Film*, não resulta em atitudes tranquilas, nem por parte do doente, nem daqueles que o cercam. De fato, o medo e a incerteza, tanto em relação à experiência da morte em si, quanto à mediação desse processo pela câmera, tornam-se a tônica do filme. É fundamental observar que o grupo social mostrado no documentário é composto basicamente por cineastas, e que, como apontado por Rodrigues (2006), a tentativa de organizar o caos provocado pela morte dentro de um discurso apreensível, como o cinema, é uma atividade constante numa sociedade que busca limitar a presença desse fenômeno a lugares predeterminados. Abordando a questão do estudo científico da morte - especificamente na área das ciências sociais - Rodrigues ressalta que o aparente paradoxo entre a negação da morte e a transformação da mesma em "fenômeno de moda intelectual" consiste numa necessidade de "objetivação" de algo que é inapreensível pela consciência.

Mas, coerentemente, se em nossa sociedade os homens sempre se interessaram em estudar o que está distante (os 'milagres' tecnológicos do futuro, os astros, os processos metafísicos, o mundo químico...), é compreensível que, no momento em que se quer banir a morte e afastá-la, ela se transforme em objeto de estudo científico. (RODRIGUES, 2006, p. 12).

Numa sociedade que nega a morte e não pode suportar sua ritualização (RODRIGUES, 2006, p. 165), o empreendimento de Wenders e Ray oscila entre a necessidade de evitar esse processo, típica da nossa época, e a determinação em concluir um projeto que pode ser considerado um ritual de encerramento da vida desse cineasta. A dicotomia entre continuar/interromper, observada por Dubois (2004), caracteriza perfeitamente esse aspecto do documentário.

Numa cena que se passa no apartamento, na qual é discutida a realização da obra ficcional que planejavam a princípio, os dois cineastas travam um diálogo no qual ficam explícitas as intenções de Nick com a produção de tal obra. Na sequência, Nick lê para Wim uma introdução que escreveu para o filme: "Este filme é sobre um homem que é um artista.

Sessenta anos. Ele ganhou muito dinheiro no mundo da arte com suas primeiras pinturas. Ele não tem conseguido vender os seus quadros mais recentes, mas tem outra grande necessidade além de dinheiro, que é recuperar sua identidade o máximo que ele consiga antes de morrer. Ele vai morrer de câncer, e sabe disso. [...]" Wim questiona o porquê da decisão de transformar o personagem em um pintor, já que claramente ele é uma referência a Nick. Pergunta: "É você, Nick. Por que se afastar disso? Por que não transformar em um filme sobre você?" Nick responde: "Porque aí teria que ser sobre você também." Wim, então, questiona se eles vão realmente continuar fazendo o filme, ao que Nick responde: "Eu tenho uma ação, que é recuperar minha autoimagem e minha imagem diante do resto do mundo. Você precisa descobrir qual é a sua ação [...]" Wim responde: "Minha ação vai ser definida pela sua. Minha ação vai ser definida por você encarando a morte."

É possível observar, a partir desse diálogo, assim como através da descrição que Nick proferiu sobre *Lightning Over Water* durante a palestra no *Vassar College* - quando afirmou que seria uma obra sobre um homem que quer se recompor antes de morrer e recuperar sua autoestima - que a produção de um filme autorreferente significava, para Nick, um processo com objetivos claros que deveriam ser alcançados antes do seu falecimento, uma espécie de ritual cinematográfico de morte. Diversas críticas a *Nick's Film* destacam como ponto forte da obra a sua capacidade de provocar contemplações e confrontações relacionadas ao tema da mortalidade. É provável que tais reflexões sejam originárias justamente dessa dualidade estrutural da produção, embasada pela tensão constante entre o abatimento resultante da necessidade de afastamento, a negação do processo de morte, e a resistência a essa angústia, determinada pela intenção de finalizar o projeto. Em determinada cena - que retomarei de forma mais detalhada à frente - Wim enuncia, em voz over: "Tudo que eu sabia era que Nick estava sofrendo de intensa dor, e que talvez fosse melhor parar de filmar, mas que nada seria mais doloroso para ele do que isso."

O recalçamento da morte e o encobrimento da finitude da vida humana existem desde que o homem obteve a consciência de sua mortalidade, manifestando-se de modos diversos e específicos de acordo com os grupos sociais. Se, em períodos históricos anteriores, a sociedade ocidental contava com a ajuda de fantasias coletivas referentes à transitoriedade da vida e à transição para a morte, atualmente, destacam-se as fantasias pessoais e privadas.

Em tempos passados, fantasias coletivas institucionalizadas que garantiam a imortalidade individual tinham a primazia, e o peso que recebiam da institucionalização e das crenças coletivas tornava quase impossível reconhecer essas noções como fantasias. Hoje, o poder dessas ideias coletivas sobre as mentes das pessoas diminuiu de tal forma que fantasias individuais de imortalidade, às

vezes reconhecidas como tais, tendem a surgir em primeiro plano. (ELIAS, 2001, p. 44).

A dificuldade de enfrentamento da finitude da vida individual e da dissolução de nossa própria pessoa é tida como uma consequência do processo de individualização que teve início há séculos atrás. No contexto social de hoje, observa-se a busca de sentido como algo calcado na experiência individual, ou seja, um sentido para si mesmo, independente de outras pessoas (ELIAS, 2001, p. 42). Rodrigues aponta uma obsessão pela manutenção da vida, ou um "mito ocidental de conservação da vida" (RODRIGUES, 2006, p. 182), resultante de uma pretensão por dissimular a morte, que se manifesta em diversos aspectos associados ao fenômeno. Entre esses aspectos, destaco aqui a noção de biografia pessoal, em associação com o documentário analisado.

Rodrigues (2006, p. 124) escreve que, a partir do século XIII, o mundo econômico ocidental estabeleceu o impulso de preservação da identidade particular. Nesse período, entre os comerciantes mais ricos, intensifica-se a recusa da morte, pela não aceitação da perda da riqueza e da dissolução da sua individualidade. É nesse contexto que começa a se delinear a ideia de que a cada pessoa corresponde uma biografia específica.

Impõe-se uma nova estratégia de salvação: enquanto não for possível conquistar a imortalidade física, se a deve conquistar simbolicamente - por instrumento da empresa, das obras, do trabalho, das heranças e dos herdeiros, dos monumentos funerários... Desse modo, o materialismo burguês oferece aos indivíduos uma razão metafísica para viver nesse mundo. [...] impressões por intermédio das quais continuará 'vivendo': contribuições ao bem-estar coletivo, à cultura, à justiça, à liberdade [...] Esta é a imortalidade moderna, burguesa ou não: voltada para o mundo do aqui. De uma forma ou de outra, fisicamente ou não, é esta vida que não se quer mais deixar. (RODRIGUES, 2006, p. 169).

Uma das maneiras modernas de lidar com a mortalidade, portanto, foi o surgimento da aspiração de manter-se vivo através das próprias obras, noção que está associada ao conceito de biografia pessoal. Elias (2001, p. 72) salienta que a maneira através da qual uma pessoa encara a morte está diretamente associada ao sentido que ela atribui às suas realizações em vida. O conceito de sentido, no discurso do autor, está ligado, no plano individual, à busca de objetivos pessoais, e, no plano coletivo, à construção de arranjos sociais investidos de valores. Elias ressalta que, apesar da tendência individualista da busca de um sentido estritamente pessoal e autônomo, a ideia de realização está intimamente relacionada ao significado que a pessoa adquire, durante a sua vida, para outras pessoas, seja no campo pessoal, seja no profissional.

A ênfase especial assumida no período moderno pela ideia de que se morre em isolamento equivale à ênfase, nesse período, do sentimento de que se vive só. Sob esse ponto de vista também a imagem de nossa própria morte está intimamente ligada à imagem de nós mesmos, de nossa própria vida, e da natureza dessa vida. (ELIAS, 2001, p. 70).

Em um contexto social de necessidade de autoafirmação, através de uma biografia pessoal, é natural que o fato da iminência da morte incite urgências relacionadas à produção em vida. Um fragmento do diário de Nick, lido por Wim em uma cena de *Nick's Film*, dizia: "Um ator deve proferir cada fala como se fosse a primeira ou a última vez que será dita por ele. Na minha profissão, eu tenho lidado com esse problema há cinquenta anos. Agora eu vou morrer de câncer. Dia e hora não estão no calendário. E, em três semanas, eu vou interpretar o papel de general na versão cinematográfica de *Hair*." Fica claro, em diversas passagens do filme, que a confrontação com a morte foi determinante para o surgimento do projeto que envolvia a realização de um último filme fundamentado na ideia da reconstrução da própria imagem como cineasta e como sujeito social.

Rodrigues ressalta que "a morte não se limita a pôr fim à existência corporal. Ela destrói ao mesmo tempo o ser social investido sobre a individualidade física, ao qual a consciência coletiva atribuía uma maior ou menor dignidade" (RODRIGUES, 2006, p. 20). O decurso de *Nick's Film* revela um Nicholas cuja vontade de realizar um último filme é tão intensa como a ânsia de continuar vivendo. Tal qual descrito por Ariès (1989) sobre as cerimônias de morte medievais, nas quais o moribundo presidia todo o processo, contando com a assistência do seu círculo de convivência familiar, Nick e sua equipe, encabeçada por Wim, mantêm-se firmes num empreendimento que acaba por tornar-se uma espécie de memorial dos últimos dias do cineasta. Porém, ao contrário da aceitação da morte que Ariès associa ao processo fúnebre medieval, o que impera aí é uma inquietação relacionada à vontade de reconstrução da imagem associada ao indivíduo e ao reposicionamento de um ser social diante da coletividade.

Em relação à produção cinematográfica de Wenders, percebe-se que é claramente marcada pela ideia de valorização da produção individual e de preservação da figura de artistas através do registro de suas obras. Como exemplos desse olhar é interessante citar os documentários: *Tokio-Ga* (1985), uma homenagem ao cineasta japonês Yasujiro Ozu; *Notebooks on Cities and Clothes* (1989), sobre o estilista japonês Yohji Yamamoto; *A Trick of Light* (1995), sobre os irmãos Max e Emil Skladanowsky, inventores do projetor de filmes *Bioskop*; *Buena Vista Social Club* (1999), sobre um grupo de músicos cubanos, e *The Salt of the Earth* (2014), sobre o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado. Em resposta à pergunta "Por

que você filma?", da revista francesa *Libération*⁶⁰, em 1987, Wenders escreveu o seguinte texto:

Alguma coisa acontece, vemo-la acontecer, filmamo-la enquanto acontece, a câmara observa, conserva-a, podemos contemplá-la repetidamente, contemplá-la mais uma vez. A coisa já não está lá, mas a contemplação é possível; a verdade da existência desta coisa, essa, não se perdeu. O ato de filmar é um ato heroico (não sempre, nem sequer frequentemente, mas por vezes). A progressiva destruição da percepção exterior e do mundo é, por um instante, suspensão. A câmara é uma arma contra a miséria das coisas, nomeadamente contra o seu desaparecimento. (WENDERS, 2000, p. 10).

Considerando a visão de Wenders sobre o exercício cinematográfico, é possível ver em *Nick's Film* seu desejo de "salvar", por meio da representação, a figura de um dos cineastas mais importantes do cinema americano, com o qual também cultivava uma forte relação de amizade. Apesar de estar fundamentado nessa noção de prevenção do desaparecimento das coisas, o posicionamento de Wenders passa por uma série de oscilações durante a trajetória dessa produção. Em determinada cena, ele narra em voz *over* que estava apreensivo com os efeitos que o filme poderia estar causando na sua amizade com Nick. Por estar sentindo cada vez mais a pressão de estar realizando uma produção, ele afirma achar que estava se tornando cada vez mais atento às questões do trabalho, aos ajustes técnicos e à elaboração de cronogramas, em vez de estar voltado para o amigo.

Numa comparação da situação a um pesadelo, determinada sequência encena uma espécie de sonho, no qual planos e frases distintas se combinam numa atmosfera confusa, e Wim acorda numa cama de hospital, onde está sendo filmado por Tom. Ainda nessa cena, ouvimos sua enunciação: "Mesmo acordar pode significar entrar em outro pesadelo. Pode significar que as luzes foram preparadas, que a câmera e o som estão rodando e que a equipe está observando. Eles estão sempre observando, em silêncio. Cada um com seus próprios pensamentos e medos sobre o que estávamos fazendo e em que direção estávamos indo. Tudo que eu sabia era que Nick estava sofrendo de intensa dor, e que talvez fosse melhor parar de filmar, mas que nada seria mais doloroso para ele do que isso." Já numa cena em que Wim e Tom retornam ao apartamento e descobrem que Nick e Susan saíram para o hospital, devido a um mal-estar mais intenso sentido por Nick, ouvimos a voz *over* de Wim: "O mesmo medo paralisante tomou conta de mim novamente. Eu estava exigindo demais de Nick? Onde minha responsabilidade começava e onde terminava?"

⁶⁰ Na série *Pourquoi Filmez-Vous? 700 Cinéastes du Monde entier répondent*, um caderno especial da revista *Libération*, em abril de 1987.

Refletindo sobre a iminência da morte do amigo, Wim enuncia, em voz *over*, uma ideia que remete à especificidade do olhar da câmera. "Eu estava ficando muito confuso. Algo estava acontecendo, cada vez que a câmera apontava para Nick. Algo sobre o que eu não tinha nenhum controle. Era a própria câmera que observava Nick através do seu foco. Como um instrumento muito preciso a câmera mostrava claramente e sem misericórdia que o tempo dele estava se esgotando. Não, não dava pra ver com os próprios olhos. Sempre havia esperança. Mas não através da câmera. Eu não sabia como lidar com isso. Eu estava apavorado."

A consequência da presença da câmera apontada para a morte é o fundamento e fator determinante no andamento desse documentário. Desde o início do filme, Wim colocou a questão de forma explícita, quando revelou para Nick, na cena na cozinha, seu receio em ficar fascinado pelo registro do sofrimento e da doença em si, o que afirma que consideraria inaceitável e que, caso isso acontecesse, o projeto teria que ser interrompido. Wenders demonstra, através dos diálogos com Nick e da narração em voz *over*, extrema consciência dos tênues limites do espaço ético envolvido na representação de situações extremas como a morte.

Sobre a especificidade do olhar da câmera⁶¹, Ramos (2005) afirma que a mediação do maquinismo fornece uma singularidade à dimensão da imagem, e que a questão ética no documentário exige uma reflexão sobre as particularidades da imagem-câmera. Inserido nesse discurso, o autor introduz o conceito de "tomada":

A mediação da câmera conforma um universo de imagens que possui uma singularidade: traz, em sua aparência imagética, pelo espectador, a dimensão da tomada. As imagens-câmera são constituídas em uma circunstância de mundo a que denominamos "tomada". Na fruição dessa imagem, o espectador realiza um movimento que poderíamos, metaforicamente, caracterizar como um "lançar-se" em direção à tomada e sua circunstância. A imagem-câmera dá ensejo a esse "lançar-se" por ser conformada por um maquinismo, a câmera, que permite à circunstância da tomada deixar seu traço na forma de uma marca (um índice), em um suporte que "corre" na câmera (película, chip digital, suporte videográfico). O correr do suporte na câmera relaciona-se de forma "proporcional" [...] com o transcorrer do mundo. Ou seja, o mundo transcorre enquanto o suporte também "transcorre". (RAMOS, 2005, p. 185).

A tomada representa, segundo o autor, a circunstância de mundo "recortada" pelo sujeito-da-câmera⁶², capturada pelo maquinismo, e lançada na forma de imagem-câmera para o espectador. A teoria de Ramos formula tais conceitos para trabalhar a dimensão da

⁶¹ Ramos explica que o conceito de câmera engloba todo o maquinismo utilizado para a filmagem, ou seja, tanto a câmera de captação de imagens quanto a aparelhagem de som (RAMOS, 2005, p. 159).

⁶² Como já abordado na Introdução, o sujeito-da-câmera não está associado somente à pessoa física que porta a aparelhagem maquinica, mas a toda a dimensão subjetiva associada ao contexto sócio-histórico em que a tomada foi produzida, englobando também a relação com o espectador.

intensidade específica desse tipo de imagem. O autor observa que a imagem-câmera não pode ser considerada um reflexo do mundo, já que não é produzida de forma livre, mas a partir de referenciais predeterminados pela circunstância sócio-histórica na qual se insere. E nesse aspecto se configura a singularidade da imagem do cinema documentário: a configuração automática da produção dessas imagens gera a impressão de que elas constituem um reflexo do mundo, mas ao mesmo tempo, a mediação da câmera responde às necessidades específicas de um dado momento social que impõem limites à representação.

Podemos afirmar, então, que a imagem-câmera é obtida através da mediação de um dispositivo maquínico, heterogêneo ao corpo humano na situação da tomada, e que essa heterogeneidade é determinante para a valorização ética que cerca a utilização desse maquinismo no documentário. (RAMOS, 2005, p. 189).

Seguindo esse raciocínio, pode-se retomar a enunciação de Wenders sobre a experiência de ver a imagem de Nicholas mediada pela câmera, e atribuir-lhe essa ideia de esgotamento de tempo e de falta de esperança. Quando afirma que esses aspectos não transpareciam quando ele olhava diretamente para o amigo, sendo visíveis somente através da câmera, Wenders atesta a intensidade atribuída por Ramos à imagem-câmera. Pode-se dizer que o maquinismo, por sua condição automática, não contém a visão subjetiva inerente ao humano. Porém, ao ser tomada numa circunstância de mundo específica, a partir de um ponto de vista específico, e organizada a partir de um discurso fílmico determinado, a imagem automática se torna imbuída de subjetividade.

A imagem-intensa referenciada por Ramos é aquela que apresenta uma unicidade, uma "carga do extraordinário" (RAMOS, 2005, p. 198). Ramos associa esse conceito à noção de corpo, para concluir que, se o corpo vivencia uma circunstância-limite na experiência da mortalidade próxima, da mesma forma, a imagem-intensa é tencionada ao seu ápice diante da representação visual da morte. Bazin se refere a tal intensidade a partir do conceito de "obscenidade". Em *Mort Tous les Après-midi*⁶³ - texto publicado originalmente em 1951 -, o autor escreve que "a morte é um dos raros eventos que fazem jus ao termo [...] de especificidade cinematográfica" (BAZIN, 1983, p. 132). Sua representação poderia ser considerada uma obscenidade - não moral, mas metafísica -, já que subverte a unicidade do momento final, devido ao aspecto da repetição/reprodução inerente às artes mecânicas.

Outro autor que discorreu sobre a especificidade da representação da morte foi Rivette, em seu texto *De l'Abjection*⁶⁴, no qual pontua que, quando se realiza um filme cujo

⁶³ "Morte Todas as Tardes", texto publicado na revista *Cahiers du Cinéma*, em 1951.

⁶⁴ "Da Abjeção", texto publicado na revista *Cahiers du Cinéma*, em 1961.

tema está associado à morte, é necessário estabelecer alguns questionamentos prévios. Segundo sua visão, qualquer tentativa de realismo quando se trata desse assunto pode ser considerada uma aproximação do espetáculo *voyeurista* e da pornografia. Os riscos dessa representação, para o autor, concentram-se na possibilidade de habituação da sociedade a tais imagens, o que suplantaria a capacidade de espantar-se ou indignar-se diante delas. Nesse texto, Rivette critica especificamente uma cena do filme *Kapò*⁶⁵, uma ficção sobre os campos de concentração nazistas:

Basta ver, entretanto, em *Kapò*, o plano em que [a atriz Emmanuelle] Riva se suicida, jogando-se sobre o arame farpado eletrificado; o homem que decide, nesse momento, fazer um *travelling* para a frente para reenquadrar o cadáver em *contre-plongée*, tomando cuidado para inscrever exatamente a mão levantada num ângulo de seu enquadramento final, esse homem só tem direito ao mais profundo desprezo. (RIVETTE, 1961).

Rivette escreve que existem coisas que só devem ser abordadas com terror e tremor, e a morte é uma delas. *Nick's Film* é um documentário pleno dessas inquietações e questionamentos, desse terror e tremor recomendados diante das imagens "abjetas". Daney (1996) estabelece um diálogo com o texto de Rivette, no seu texto *Le Travelling de Kapo*⁶⁶, concluindo que o cinema deve manter-se engajado, munido de um propósito, no momento em que escolhe representar tais imagens de ruptura.

Discursando sobre as questões éticas referentes à atitude do cinegrafista diante da imagem-intensa da morte, Sobchack (2005, p. 152) propõe o conceito de "visão humanitária", caracterizada por um marcado posicionamento subjetivo. Segundo a autora, esse tipo de visão pode manifestar-se de duas formas: ou através de um olhar fixo, de choque ou descrença diante de uma situação fatal; ou por meio de um olhar firme, que demonstra proximidade e respeito por aquele que morre. Sobchack escreve ainda que os poucos documentários sobre a morte gradual, inseridos nessa segunda classificação, geralmente provocam uma reação de empatia no espectador. Em *Nick's Film*, a cumplicidade entre o cinegrafista e aquele prestes a morrer é estabelecida tanto pelo convite feito pelo segundo para a realização da produção, quanto pela notável relação de amizade existente, atribuindo ao filme um caráter nitidamente subjetivo.

É importante assinalar que em *Nick's Film* a morte é apresentada como uma transição, e não como uma subitaneidade. Sobchack (2005, p. 138) relembra que, em nossa cultura, a

⁶⁵ "Kapo - Uma História do Holocausto", de 1960, dirigido por Gillo Pontecorvo.

⁶⁶ "O Travelling de Kapo", originalmente publicado em *Trafic N°4*, em 1992.

noção de "morte natural" reflete o ideal de uma experiência gradual e tranquila, em conformidade com o mito do processo como progresso. Apesar da presença constante da morte violenta no campo da ficção, nossa sociedade não parece assimilar a morte como uma ação abrupta, preferindo cultivar a idealização de uma transformação lenta e, de preferência, quase imperceptível. Talvez por esse motivo, os documentários que tratam de morte por doenças graduais como o câncer⁶⁷ provoquem simpatia e aceitação por parte dos espectadores, em vez de repulsa. A autora conclui que a representação visual da morte natural satisfaz as expectativas dos espectadores porque não atribui à morte o caráter de ruptura, em comparação à morte violenta, que desconstrói a atribuição racional e instala a impressão de "arbitrariedade" e "injustiça" (SOBCHACK, 2005, p. 139).

Com respeito à sua representação visual, ela existe em equivalência temporal com o transcorrer no tempo presente do meio fílmico, estabelecendo pouco ou nenhum contraste entre movimento e ação congelada, entre a presença como um ser corporificado e um corpo meramente presente. Visualizada como um processo mais gradual que abrupto, a transformação do sujeito animado em objeto inanimado não representa a morte (e o morrer) tão bem como representa a experiência de viver o processo de morrer. (SOBCHACK, 2005, p. 139).

Dessa forma, a representação do evento de morte gradual atrai o olhar do espectador, eximindo-o do aspecto negativo do prazer *voyeurista* frio ao atribuir-lhe uma carga humanitária. Fatores como a abertura do sujeito doente à visão espectral, a cooperação - ou, no caso de Nicholas, a participação ativa - no processo de filmagem, a atitude de dirigir-se diretamente à câmera, e a demonstração de intimidade e conforto diante do cinegrafista, inserem esse tipo de produção num espaço ético socialmente aceitável. "Sob a autodireção da pessoa que está morrendo, a visão do cinegrafista se torna eticamente simplificada" (SOBCHACK, 2005, p. 153). A morte, nessas circunstâncias, torna-se uma espécie de cerimônia consensualmente aberta ao público.

Em relação à estruturação do gênero documentário, Nichols propõe uma classificação que considera o "estilo", ou "ponto de vista", dos cineastas para classificar suas produções em subgêneros (NICHOLS, 2010, p. 136). O autor ressalta que esses modos de representação documental não são determinantes de toda uma estruturação, sendo possível um mesmo filme

⁶⁷ Sobchack cita o documentário *Dying* (1975), de Michael Roemer, que acompanha três pessoas doentes de câncer em seus momentos finais. O filme foi aclamado pela crítica na ocasião do seu lançamento, e associado a adjetivos como "profundo" e "comovente". Sobchack reproduz os seguintes comentários sobre o filme: "Eles dão uma lição de vida", e "é um choque, não porque é penoso de ver, mas porque não é [...]" (SOBCHACK, 2005, p. 139).

apresentar características de mais de um modelo classificatório. Em *Nick's Film* observa-se traços dos modos participativo e reflexivo apresentados por Nichols.

Já foi ressaltado anteriormente o quanto é nítido o caráter subjetivo desse documentário. Pode-se dizer que a relação entre Wim e Nick é um dos principais aspetos mediadores da estruturação da obra. Durante toda a extensão do filme são apresentadas informações sobre a construção da amizade entre os dois cineastas, desde o início, quando Wenders explica como os dois se aproximaram - na ocasião da filmagem de *The American Friend*⁶⁸ - até o final, quando se tornam mais intensos os seus questionamentos sobre os efeitos da filmagem na relação. Nichols afirma que "o documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação, e como aquela situação consequentemente se altera" (NICHOLS, 2010, p. 153). Esse aspecto é enfatizado a todo momento, já que, quase na totalidade das cenas, Wim revela seus posicionamentos diante das circunstâncias, seja em voz *over*⁶⁹, seja através de diálogos. Em relação à postura do espectador diante desse tipo de engajamento, Nichols discorre:

Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. Essas características fazem o modo participativo do cinema documentário ter um apelo muito amplo, já que percorre uma grande variedade de assuntos, dos mais pessoais aos mais históricos. (NICHOLS, 2010, p. 162).

Já a postura reflexiva, ainda de acordo com os modos conceituados pelo autor, estende a exposição da relação entre o cineasta e o(s) sujeito(s) do filme⁷⁰ até a relação de negociação entre cineasta e espectador, abordando as questões da representação. Os documentários reflexivos desconstroem a naturalização da asserção de realidade (CARROLL, 2005, p. 69) proposta pelos estilos "realistas", problematizando os mecanismos de construção da impressão de realidade desse gênero cinematográfico. Observa-se, em *Nick's Film*, a presença da câmera em cena desde as sequências iniciais, como na sequência que mostra a urna com as cinzas de Nick sendo filmada por outra câmera, localizada na proa do barco. A montagem reforça esse aspecto reflexivo a todo momento, intercalando cenas do processo de ensaio e planejamento

⁶⁸ "O Amigo Americano" (1977).

⁶⁹ Nichols observa um afastamento da narração em voz *over* no documentário participativo, já que esse estilo de enunciação geralmente indica uma postura apenas expositiva ou argumentativa diante da situação (NICHOLS, 2005, p. 154). No caso de *Nick's Film*, porém, tanto a utilização da voz em primeira pessoa, quanto a exposição de conteúdos pessoais no texto são indicativos de um testemunho subjetivo, demonstrando um engajamento participativo nos acontecimentos filmados.

⁷⁰ É importante assinalar que, em *Nick's Film*, as posições de cineasta e ator social - ou participante - não estão claramente demarcadas, mas esse fator só reforça a necessidade dos processos de mediação entre os membros da equipe de produção.

das encenações, com as cenas "finalizadas", expondo o processo de construção do filme. As inserções em vídeo funcionam como uma estrutura de demarcação das sequências, que desvelam a produção, em contraposição com as sequências em 35 mm, que estão mais próximas da linguagem ficcional.

Até mesmo a situação que resultou nas inserções videográficas é exposta - ou simulada⁷¹ -, numa cena em que Wim e Tom estão assistindo à filmagem, feita pelo segundo, da palestra proferida por Nick no *Vassar College*, ocasião na qual Wim pergunta a Tom há quanto tempo ele está fazendo aquelas filmagens, e ele responde que já estava filmando há algumas semanas - ou seja, antes mesmo da chegada de Wim a Nova York. Já em outra cena, na qual Wim e Nick jogam gamão, o primeiro pergunta: "Que cenas você pensou para o filme? [...] Como o nosso filme vai terminar?", ao que Nick responde que vai alugar um junco chinês, o qual vai navegar, todo enfeitado com flores vermelhas, pelo rio Hudson, em direção ao oceano. Ainda nessa sequência, vemos Tom analisando as películas, e dizendo: "O som está fora de sincronia. Há remendos por toda a parte. Não vai passar pelo projetor."

Na primeira sequência filmada no hospital, Nick e Wim conversam sobre o andamento do filme até então. Wim fala: "Eu pensei que nós poderíamos começar a pensar na nossa situação após ter filmado por duas semanas [...]" Nick responde: "Foi o nosso entusiasmo mútuo que fez tudo parecer tão certo [...]" Wim: "A pressão mudou bastante, e eu senti que o filme estava fazendo mal a você [...] como se esse filme pudesse estar lhe matando. Eu fiquei paralisado por essa ideia." Nick: "[...] Eu comecei dando o máximo que eu conseguia, e... foi um grande alívio enquanto eu me rendia cada vez mais a você. Foi ótimo. Eu estava me sentindo muito à vontade aqueles dias." Wim: "A insegurança que eu acabei adquirindo com o tempo, toda a confusão, medo e tudo o mais, me levaram a fazer imagens que não me agradaram. E acho que você sentiu o mesmo quando viu as cenas ontem à noite. O filme ficou muito limpo, bonito, bem acabado. E acho que isso foi o puro resultado do medo. É isso que acontece quando você não sabe ainda o que vai mostrar. Então, você tenta mostrar de forma bela."

As características associadas às dimensões: participativa, reflexiva (NICHOLS, 2010) e humanitária (SOBCHACK, 2005), se manifestam na obra ao delinearem o espaço ético do qual fazem parte cinegrafista e espectador, como membros de uma sociedade que possui uma estrutura moral e ética específica. Sobchack observa que a representação de um evento de

⁷¹ Me refiro à simulação, porque - em consonância com o modo reflexivo - é exposto em diversas sequências os momentos de ensaio das cenas e planejamento dos diálogos que serão filmados, informando ao espectador que grande parte da filmagem em 35 mm - ou toda ela - é composta de encenações, nas quais os atores interpretam a eles mesmos.

morte não-simulada implica um julgamento ético associado tanto à atividade do cinegrafista quanto ao próprio ato de olhar do espectador. Desse modo, os dois (cinegrafista e espectador) se tornam observadores, ambos implicados eticamente em relação às suas respostas diante do filme (SOBCHACK, 2005, p. 145). Nichols aponta alguns questionamentos decorrentes da dimensão ética inserida no cinema documentário:

Como é que o cineasta e o ator social reagem um ao outro? Como negociam o controle e dividem a responsabilidade? Quanto um cineasta pode insistir no testemunho quando é doloroso para o outro prestá-lo? Que responsabilidade tem o cineasta pela consequência emocional de ser filmado? Que laços unem cineasta e tema e que necessidades os separam? (NICHOLS, 2010, p. 155).

Em resumo, observa-se que *Nick's Film* é um documentário inserido em um contexto social de negação e afastamento da morte - e, em consequência, dos moribundos - mas, apesar disso, obteve aceitação por parte do público, o que pode ser interpretado como uma indicação de que ele se inscreve em um espaço ético considerado aceitável na nossa sociedade. À medida do seu decorrer, o filme assume a forma de uma cerimônia fúnebre cinematográfica, inserindo a morte numa objetivação possível, a da representação através da arte. O fato da morte em questão ser resultante de uma doença gradativa e passível de medicalização pode ser tomado como um elemento facilitador para a receptividade do público diante de tal representação, como observa Sobchack (2005). A atitude participativa e subjetiva do cineasta-narrador, demonstrada a partir da problematização constante de suas questões pessoais envolvendo a relação de amizade, e a impossibilidade de intervenção por parte deste no decurso da doença, também são fatores que possibilitam a resposta empática do espectador. Na sociedade atual, existem algumas poucas formas de subverter o tabu da morte não-simulada na representação visual, e a demonstração de solidariedade diante desse tipo de situação é uma das mais eficazes. A abertura da produção em relação aos seus próprios mecanismos de construção, numa postura reflexiva, e a incorporação do ideal humanitário ao aspecto estrutural - resultando num desenvolvimento lento e sutil da narrativa, sem rupturas bruscas - cativam o espectador à medida que atribuem ao seu olhar um aspecto positivo, de comoção, desassociado da ideia de prazer *voyeurista* frio.

Em *Nick's Film*, as inserções em vídeo vão se tornando cada vez mais frequentes à medida que avança tanto o filme, quanto a doença. O material videográfico utilizado consiste nas gravações feitas por Tom Farrel, iniciadas antes mesmo do começo da filmagem de *Lightning Over Water*. As sequências em vídeo diferem radicalmente dos registros em 35 mm. Enquanto o primeiro é um material bruto, abundante em interferências e bastante

espontâneo, o segundo se apresenta como uma imagem "limpa", bem acabada e planejada. Enquanto a imagem eletrônica assume o papel de representar os aspectos negativos - como o avanço da doença, as frustrações com os problemas na filmagem, o pessimismo diante dos acontecimentos -, à imagem fílmica são atribuídas as manifestações positivas de esperança e planejamento da situação.

Dubois afirma que a integração entre cinema e vídeo, em *Nick's Film*, não passa por uma tentativa de mixagem entre os dois suportes. Em vez disso, segue uma lógica de alternância imediata:

[...] os planos filmados em toda liberdade com a pequena câmera Betamax virão se situar entre os planos lisos e bem construídos da câmera 35 mm, com efeitos de montagem alternada que mostrarão como que duas faces, dois rostos (às vezes literalmente) de uma mesma "realidade": o vídeo, imagem suja, estriada, instável, ontologicamente obscena, aparecem assim como o Outro, o avesso da imagem limpa do cinema. E a alternância, a passagem de um ao outro, funciona como tentativa desesperada de circunscrever um objeto impossível, uma fenda central, um duplo objeto que é o irrepresentável absoluto: o cinema e a morte, ambos se efetivando. (DUBOIS, 2004, p. 127).

As sequências em vídeo são determinantes para a construção da dimensão reflexiva da obra, atuando como uma ruptura visual com o aspecto ficcional representado, por sua vez, pelas cenas em 35 mm. *Nick's Film* revela constantemente a fragilidade da representação, especialmente em situações extremas como a iminência da morte. A presença do aspecto ficcional, constantemente revelada pelo vídeo, não nega a inserção do filme no gênero documentário, apenas reforça que classificações muito rígidas são frágeis para abordar um campo tão fluido.

Nichols (2010, p. 26) afirma que até mesmo as ficções podem ser consideradas documentários à medida em que evidenciam a cultura que as produziu e reproduzem a aparência das pessoas que fazem parte delas. O autor classifica a produção cinematográfica em dois tipos: documentários de satisfação de desejos - são o que se conhece como ficção -, que expressam os sonhos e pesadelos de uma determinada sociedade; e documentários de representação social - conhecidos também como não ficção - que representam "a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e organização realizadas pelo cineasta" (NICHOLS, 2010, p. 26). Em relação aos dois tipos de filme, o autor escreve que "transmitem verdades, se assim quisermos", indicando que todos eles demandam uma interpretação, ou seja, uma análise da forma com que sua organização e estrutura transmitem significados e valores específicos. Apesar do apontamento desses elementos comuns às produções de ficção e documentário, Nichols ressalta uma diferença fundamental em relação à ideia de "crença":

A crença é encorajada nos documentários, já que eles frequentemente visam exercer um impacto no mundo histórico e, para isso, precisam nos persuadir ou convencer de que um ponto de vista ou enfoque é preferível a outros. A ficção talvez se contente em suspender a *incredulidade* (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não ficção com frequência que instilar *crença* (aceitar o mundo do filme como real). [...] É esse o encanto e o poder do documentário. [...] O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. (NICHOLS, 2010, p. 27, grifos do autor).

Sobre as denominações utilizadas na classificação dos filmes de ficção ou "não ficção", Carroll escreve que, com frequência, não são suficientemente precisas do ponto de vista teórico. O autor propõe o termo "cinema de asserção pressuposta", fundamentado nas intenções autorais manifestadas em relação à obra, a partir da abordagem do modelo comunicativo de intenção-resposta, proposto por Paul Grice:

Aplicada à arte, pressupõe que um artista ou autor - um cineasta, por exemplo - comunica-se com uma audiência através da indicação de como pretende que esse público responda ao seu texto [...]. A razão para que o público desenvolva determinada resposta ou "postura" com relação ao texto seria então o reconhecimento, por parte desse público, das intenções do autor de que este se posicione daquela maneira. (CARROLL, 2005, p. 80).

Enquanto a intenção ficcional do autor indica ao público que interprete o conteúdo da obra a partir de uma postura imaginativa, a atitude do cinema de asserção pressuposta implica que o público compreenda como assertivo o conteúdo do filme, ou seja, que acredite nele. Carroll ressalta que o termo "pressuposta" refere-se à possibilidade de dissimulação do cineasta que sinaliza a intenção assertiva. Nesse caso, o autor propõe que a obra seja avaliada em termos de plausibilidade das alegações expostas, baseando-se em padrões de evidência e argumentação (CARROLL, 2005, p. 89). Carroll ressalta que a sua análise da particularidade da representação do "cinema de asserção pressuposta" é de interesse teórico, e não prático, sendo útil para fins acadêmicos de conceituação e discussão, e indica que não intenciona a substituição do termo "documentário", e sim uma compreensão mais ampla do que esse pode significar.

A questão da representação é fundamental para a compreensão da especificidade do documentário, e é esse ponto que fundamenta a importância das questões éticas associadas a esse gênero do cinema. Esse aspecto está necessariamente associado à presença das pessoas atuantes no filme. Se na ficção, tais pessoas são atores que cumprem um planejamento pré acordado, no documentário, elas são consideradas atores sociais, que têm seu comportamento e vida expostos. Alguns questionamentos fundamentais partem desse contexto, sendo

apresentados ao cineasta, podendo então ser incorporados à estrutura do filme, ou negados e ocultados.

O direito do diretor a uma *performance* é um "direito" que, se exercido, ameaça a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social. O grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário [...]. Inibição e modificações de comportamento podem se tornar uma forma de deturpação, ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar. [...] O que fazer com as pessoas? Formulada de outra maneira, a pergunta é "que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?" (NICHOLS, 2010, p. 31-32, grifo do autor).

Salles aponta que a especificidade do documentário - e também sua dificuldade - é expressa na obrigação com o outro, numa reflexão que também caminha para o âmbito da ética:

Percebe-se que documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre *como* documentaristas mostram os outros. A representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa. No caso, *essa outra coisa criada é um personagem*. [...] Ao longo desse processo em que uma pessoa é transformada em personagem, inevitavelmente dados vão sendo perdidos. [...] O paradoxo é este: potencialmente, os personagens são muitos, mas a pessoa filmada, não obstante suas contradições, é uma só. Aqui - precisamente aqui - reside para mim a verdadeira questão do documentário. Sua natureza não é estética, nem epistemológica. É ética. (SALLES, 2005, p. 67-68, grifos do autor).

No que concerne a essas reflexões teóricas, *Nick's Film* revela mais uma vez seu caráter dicotômico, já que apresenta uma mescla de ficção e documentário. Para fins de classificação, porém, o filme é considerado um documentário, e a presença dos aspectos ficcionais - expostos e reforçados pela postura reflexiva - demonstram justamente a fragilidade de rotulações absolutistas. Ramos observa que a postura participativo-reflexiva sustenta que "é eticamente insustentável enunciar sem deixar de estampar as pegadas que marcam a conformação dessa enunciação" e que, diante disso, o percurso ideal seria "fazer o caminho inverso da construção da representação, através das estratégias desconstrutivistas" (RAMOS, 2005, p. 178).

Ao expor os mecanismos de planejamento da narrativa e as encenações dos diálogos filmados, *Nick's Film* não está negando sua intenção assertiva, ao contrário, é possível indicar que esteja até mesmo reforçando o laço de confiança com o público. Carroll ressalta que encenações são simulações de um dado acontecimento, e que não necessariamente o documentário precisa apresentar traços históricos para expor as situações representadas. O autor aponta que o público é capaz de compreender que tais ilustrações são baseadas em fatos

que plausivelmente ocorreram, e de entreter, no pensamento, o conteúdo do filme como assertivo (CARROLL, 2005, p. 93).

Nick's Film é uma obra sobre a morte, mas, apesar disso, o que nela é reforçado é o aspecto da vida. Até mesmo a ideia de cadáver é suprimida, já que desde o início associamos esse aspecto à urna com as cinzas de Nick. Rodrigues sustenta que a nossa sociedade cultiva a obsessão em neutralizar a morte e, em consequência, todos os elementos relacionados a ela. O autor afirma que a incineração do cadáver tem o propósito de banir a morte e conservar a ilusão de vida.

Por instrumento da incineração os mortos são rapidamente reduzidos a poeira, as transformações biológicas são supressas e substituídas por um procedimento culturalmente controlado. [...] esta morte da morte, que a incineração produz, é produto da vontade social. A tanatomorfose cultural se impõe à tanatomorfose natural e afasta para longe o fantasma de uma decomposição sofrida. (RODRIGUES, 2006, p. 177).

Apesar dessa ocultação, ao contrário das "não mortes" difundidas massivamente nos meios de comunicação, repletas de abstrações remotas que não se concretizam (RODRIGUES, 2006, p. 201), a morte, nesse documentário, é repleta de subjetividade e "sentido" (ELIAS, 2001). De fato, a partir da exposição das construções intersubjetivas de Nicholas - envolvendo aspectos como o medo, a dor, a incerteza, a esperança, a determinação -, o espectador pode acompanhar o processo de transformação e reconfiguração do seu ser individual, ao adaptar-se à nova localização social, diante da situação de morte iminente - a ruptura limite da sua história biográfica (CORREIA, 2013, p. 82).

Em determinada cena, Wim lê um diário que Nick havia começado a escrever, há dois anos atrás, antes da sua primeira operação. Dentre os fragmentos dos escritos citados em voz *over*, estão algumas reflexões sobre seus receios envolvendo a morte, o medo e a dor. "Hoje, Susan perguntou ao doutor B. como alguém supera o medo. Ela perguntou por ela ou por mim? Doutor B. olhou para mim e disse: 'Confrontando-o', vagamente, sugerindo que se deve confrontar o medo de cabeça. Um remédio fraquíssimo para a dor." "Eu quero viver porque vou sentir saudade de respirar. Deve ser muito desconfortável. Me deixa com raiva não poder respirar, saborear, dizer 'oi'." "É um pânico que me domina por dentro e que eu nunca senti antes." "Desde que idade eu tive vontade de morrer? Talvez não morrer, mas viver a experiência da morte. Vivenciar a morte sem morrer parece um objetivo natural para mim."

Apesar de demonstrar um interesse pela vivência da morte, o seu momento de confrontação real com a situação é impregnado de angústia. Nick declara que a vivência da

morte parece interessante, mas desde que se mantenha a vida, o respirar, e desde que se mantenha a atividade, o cinema. Quatro semanas após a sua internação - que ocorreu cerca de duas semanas após o início das filmagens -, Wim retornou a Nova York. Ele relata, em voz *over*, que a saúde de Nick não havia melhorado, mas que os médicos o liberava durante as tardes para trabalhar nos projetos nos quais estava envolvido. A última cena de Nick no filme, feita há alguns dias da sua morte, contém o seguinte diálogo: Nick: "Não foi muito divertido, não é?" Wim responde: "Não." Nick: "Poderia ter sido. Seria engraçado se eu vomitasse em cima de você." Nick faz barulhos simulando vômito. Após improvisar algumas cantorias e falas desconexas, Nick declara: "Você está me deixando enjoado. Sabia disso?... Você está. Não sei por quê. Não foi para isso que eu vim aqui." Wim responde: "Não é a primeira vez." Nick: "Jesus Cristo, estou me sentindo doente. Não com você e nem por sua causa." Wim: "Mas diante dos meus olhos." Nick: "Eu estou doente. E você está me fazendo sentir doente. Mas não por sua causa. Não sei porque [...] Eu tenho que ir agora [...]" Nick reclama, baba, xinga, fica em silêncio por alguns instantes, e fala: "Ok, ok, acabei. Está bem? O que você vai fazer?" Wim: "Dizer 'corta'" Nick: "Dizer 'corta'? Vá em frente." Wim: "Você diz 'corta'." Nick: "Vá em frente. Corta! [...] Vamos, corta!" Wim: "Não corta." Nick: "Corta!" Tendo sido o cinema a própria essência da existência de Nick, parece perfeitamente ajustada a escolha de Wenders de finalizar a última cena do amigo com o termo que representava a sua atividade em vida.

A última sequência de *Nick's Film* mostra a equipe de produção navegando no barco chinês ao longo do rio Hudson, conforme planejado por Nick em vida. Na ocasião, os jovens cineastas debatem sobre o amigo e sobre o filme. Rodrigues ressalta que a importância sociológica de estudar a morte se fundamenta no fato de que a própria estrutura de uma sociedade contém, necessariamente, a morte em si. "A morte de um indivíduo é a ocasião em que o grupo, no mais amplo sentido do tempo, produz a sua reprodução, tanto nos planos cultural, simbólico e ideológico, como no plano das estruturas socioeconômicas" (RODRIGUES, 2006, p. 21). A partir da noção de Rodrigues, pode-se observar essa última cena como representativa da reprodução desse grupo social: cineastas novos resgatando, renovando e assumindo os postos dos cineastas das gerações anteriores, num processo que contém, necessariamente, vida e morte.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa tem seu fundamento na concepção de que a morte é um dos elementos mais alicerçadores na estrutura sobre a qual as sociedades desenvolvem os seus modos de pensamento e ação. Partindo dessa concepção, as imagens da morte são uma fonte fértil de informações para a compreensão da imagem de uma sociedade específica. Os teóricos da morte⁷² consultados para o embasamento deste trabalho são unânimes em afirmar que a consciência da morte é um dos aspectos mais potencialmente desestabilizadores da cultura. É uma característica comum aos grupos sociais a necessidade de sistematização dos variados campos da vida, seja através de meios simbólicos, teóricos ou técnicos. O que a morte introduz é do âmbito do desconhecido, do caos e da desestruturação - seja através da sua atuação subversora sobre o corpo físico, seja pelo desconhecimento de aspectos não codificáveis ou não visíveis que lhe têm sido atribuídos.

Mas os grupos humanos tendem à organização dos seus domínios, e qualquer elemento que se apresente é submetido a categorizações que lhe confirmam algum tipo de ordem - ainda que seja ilusória. Disso resulta que a consciência da morte tem provocado a estruturação de ideias que habitam diversos campos da vida social. Mais ainda, tem contribuído para o surgimento e estabelecimento de mentalidades, assim como de sensibilidades - pois os acontecimentos sociais se desenrolam paralelamente nas esferas do "pensar" e do "sentir", ainda que elas não sejam necessariamente convergentes (RODRIGUES, 2008).

A questão das manifestações da visualidade nos diferentes períodos históricos tem produzido uma série de considerações teóricas - especialmente no campo da semiologia, mas também, mais recentemente, na antropologia e na história - que levam à compreensão mais difundida, atualmente, que é a de que a imagem não reflete nem reproduz o mundo, mas o reconstrói a partir de uma estrutura própria, que por sua vez é gerada em um contexto sócio-histórico específico. Na área específica da História das Mentalidades, Vovelle aponta a importância da iconografia como fonte de informações sobre determinada época, mas não como um reflexo dos fatos ocorridos, e sim como um elemento que aponta para a compreensão que os sujeitos têm desses fatos (KORNIS, 1992). Os estudos antropológicos também reconhecem a relevância das imagens como produtos culturais e, conseqüentemente, como potenciais comunicadores dos discursos de um grupo social e possibilitadores de

⁷² Refiro-me, mais especificamente, aos seguintes teóricos: ARIÈS (1990); ELIAS (2001); GORER (1965); RODRIGUES (2006); SOBCHACK (2005).

vivências compartilhadas. Durante o período de quase um século, de proximidade e constantes convergências, cinema e antropologia têm desenvolvido múltiplas possibilidades de diálogos, seja com a imagem cinematográfica como método de pesquisa, seja como o próprio objeto. Já a história tem utilizado o registro fílmico como fonte de compreensão dos comportamentos e visões de mundo inseridas em um íterim temporal estudado.

Nesta convergência entre antropologia e história, as manifestações visuais da morte não são vistas como evidências, e sim como uma construção que vai sendo moldada pelos percursos sociais, ao mesmo tempo em que vai provocando mudanças nas estruturas da sociedade. Rodrigues (2008) aponta os riscos dessa transição entre áreas distintas, mas ressalta que daí podem decorrer diálogos ricos. À parte dos grandes processos político-econômicos já discutidos há muito tempo, as mentalidades, que assumem formas mais sutis, só têm recebido atenção acadêmica há relativamente pouco tempo - a partir de algumas décadas atrás. Mas é possível perceber que sentimentos, reações, preocupações e preferências não existiram sempre na mesma forma - apesar de parecerem tão naturais e familiares; ao contrário, foram construídos gradativamente desde passados distantes. Da mesma forma, as produções culturais transitam em diferentes formatos ao longo dos séculos, frutos de diferentes mentalidades e provocadores de transformações nas mesmas.

A linguagem cinematográfica possui a sua especificidade, constituída pela inter-relação de elementos como o enquadramento, os movimentos de câmera, a cor e iluminação, a montagem, o som. A partir desses aspectos, a linguagem cinematográfica ressignifica o seu contexto social, desvelando a mentalidade coletiva na qual está inserida, o que Ramos (2005) chamou de sujeito-da-câmera. Um filme é uma realização coletiva, e não só porque a equipe de produção é formada por diversos profissionais, mas também porque se manifesta como um resultado possível de uma situação de mundo específica, independentemente das intenções dos realizadores. É através desse caminho que seguiu esta pesquisa, tomando os filmes documentários como desveladores das concepções de morte de um momento histórico específico: aquele no qual nós mesmos estamos inseridos.

O tratamento de um assunto como a morte - tão fugidio que dificilmente pode ser objetivado - pode ser empreendido através de uma análise desses contrastes sócio-históricos. Por meio da identificação de similaridades e diferenças no tratamento dado ao tema da mortalidade, na história da sociedade ocidental, é possível compreender melhor a nossa sensibilidade atual e as particularidades de uma das suas manifestações específicas: o cinema documentário. A estruturação dos domínios da vida em categorias estabelecidas é submetida a

uma relação dialética entre forças de manutenção e de confronto, o que significa que é inevitável que um dado sistema não seja sujeito a eventos que o desafiem e, em dado momento ou progressivamente ao longo de um período, o transformem.

Mas, como já mencionado anteriormente, os grupos humanos tendem a evitar o caos, e todo elemento que for considerado um perigo à sua sistematização passa a ser categorizado como fonte de medo e ressignificado através dos códigos vigentes. Tudo aquilo que representa o ambíguo ou o subversivo - tudo que é considerado anormal, estranho, à margem, desestruturado e desaprovado - é fonte de preocupação. Isso porque desperta a insegurança e a inquietação no sistema, precisando então ser apreendido e submetido a um discurso "seguro" dentro da sociedade. Esse pensamento pode ser ilustrado pelas diferentes formas às quais a morte foi submetida a um sistema de classificação, para que fosse possível dialogar com ela e atribuir-lhe sentido. Algumas dessas formas se revelam nos documentários aqui abordados, fato que faz destas produções manifestações da estrutura na qual estamos inseridos. Nelas, a morte - esse elemento desestruturador - é reorganizada e reinserida de forma mais sistematizada na sociedade.

Um dos aspectos importantes de estudar a mentalidade e a sensibilidade da época no qual se está inserido é a desnaturalização de pensamentos e ações que eram tidos como inatos e inalteráveis. De fato, essa ilusão é a força mantenedora dos processos de naturalização, servindo para o estabelecimento de relações de poder com as mais amplas consequências. Se a construção da noção de identidade é interligada à ideia de diferença, essa questão se torna diretamente associada ao âmbito da ética, mais especificamente, do princípio de responsabilidade com o outro. Desde os primórdios do capitalismo, a emergência da individualidade - fator que demarcou a progressiva transformação da sociedade medieval na sociedade moderna - se deu através da desintegração da concepção de comunidade. Como discorre Simmel, os campos sociais mais unidos e, conseqüentemente fechados para as influências externas, só permite um pequeno espaço para o desenvolvimento de características pessoais. À medida que o grupo cresce, essa rigidez afrouxa e o indivíduo vai ganhando liberdade. Um exemplo ilustrativo disso é justamente a metrópole moderna. Se a vida medieval dos primeiros séculos cerceava o desenvolvimento da individualidade, a trajetória até a sociedade metropolitana foi também de gradativa desvinculação com o outro.

Essa desvinculação não se limitou à ruptura entre os próprios homens, mas também com a alteridade maior, porque contrária à própria vida: a morte. À medida que o apego à vida foi se intensificando - a partir de certo ponto da Idade Média, de forma muito gradativa -, a

rejeição à ideia da mortalidade humana foi dominando a mentalidade ocidental. Com a intervenção científica no corpo humano - como elemento biológico - e o consequente prolongamento da expectativa de vida, da idealização da acumulação e conservação como progresso - noção basilar do sistema capitalista - e da possibilidade de autonomia corporal - claro, somente para uma parte privilegiada da população - a morte assumiu o papel de grande inimiga do homem moderno. Não mais uma passagem, muito menos um sono profundo, e nem mesmo um julgamento com possibilidade de condenação a torturas eternas, mas sim aniquilamento e destruição totais. O silenciamento diante da morte, que muitos teóricos apontam como sendo uma marca da sociedade ocidental contemporânea, gera um aparente paradoxo: um grande barulho representado pela criação de diversas outras mortes. Essas, porém, não são perigosas como a morte de si, são distantes, objetivadas, enquadradas em um espaço seguro especialmente construído para elas.

São essas as mortes veiculadas nos meios de comunicação e, especificamente, as dos documentários aqui analisados. São aquelas que podem ser estudadas, dissecadas e classificadas, e que sofrem um rigoroso controle sendo submetidas a julgamentos morais e éticos, pois contêm em si a semente desestabilizadora da morte definitiva. Nos filmes aqui abordados, assumem as seguintes formas: a morte do outro, afastada, distante, estrangeira, que incorpora uma objetivação explorativa (em *Mondo Cane*); ou científica (*Les Maîtres Fous*); e a morte do familiar, próxima, mas que não implica destruição, e sim conservação da individualidade, objetivizada através da materialização artística (*Nick's Film*).

A exploração do outro, em *Mondo Cane* conquistou sucesso na bilheteria quando na ocasião do lançamento do primeiro filme, em 1962. Isso porque foi produzido de acordo com uma lógica fundamentalmente colonialista, em consonância com os valores vigentes na sociedade europeia da época. É necessário lembrar que o cinema nasceu inserido em um sistema de produção industrial e distribuição comercial, e que a sua história se confunde com a do sistema econômico em que surge (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). Essa estrutura econômica prevê uma relação predatória com a natureza, concepção que abarca a aceitação da morte de outras formas de vida, se isso fizer parte do processo de fruição do consumo. O cinema dos primeiros tempos é uma forma de consumo, de espetáculo produzido para o entretenimento dos povos europeus em "progresso". Os outros, distantes geograficamente e culturalmente, eram considerados espécimes exóticos, que não compartilhavam da condição de humanidade.

No sistema econômico sobre o qual nossa sociedade foi construída, a morte do outro - tanto do humano culturalmente distante quanto da natureza - é prevista e esperada - não apenas pela eliminação física, mas principalmente pelo elemento da "conquista". A negação do outro pode ser empreendida dos modos mais sutis, como através da inserção de elementos exteriores - que não pertencem ao sistema de classificações que define o grupo - que invadem o cotidiano da comunidade e efetuam o saque "por dentro" (RODRIGUES, 2006), desestabilizando a unidade social. Os filmes *exploitation* não necessariamente se apresentaram através de uma postura violenta diante do outro, mas frequentemente de forma "pacífica", através da qual as diferenças que foram observadas, e que não podiam ser aceitas, foram gradativamente mortas por missionários e indigenistas que buscam oferecer ao outro o ideal de "progresso" ocidental. Essa ideia é ilustrada em *Mondo Cane 2*, em uma cena que mostra um grupo africano acompanhando uma missa cristã, e o narrador declara que eles finalmente estavam "descobrimdo Deus" e "buscando a salvação".

A morte inserida na cultura do outro, portanto, não era considerada tão ameaçadora, pois era ideologicamente justificável. E para representar este abismo estabelecido entre as diferentes culturas - e a pretensa superioridade da sociedade colonialista - o outro era apresentado ou como selvagem, desprovido de humanidade, ou era infantilizado e tido como incapaz. Mas é preciso analisar cuidadosamente um documentário que trata sobre a alteridade cultural antes de inseri-lo em um viés de exploração (PIEADADE, 2007) ou legitimamente etnográfico.

Les Maîtres Fous, por exemplo, apresenta muitos elementos estruturais em comum com os populares *exploitation* da década de 1950: o alerta inicial sobre o conteúdo chocante da produção, a narração em voz *over* explicando as situações exibidas, as cenas de violência e morte de animais, e a exposição dos corpos humanos diferentes em situações extremas. Nesse caso, é preciso analisar as sutilezas na estrutura da produção que demonstram a visão adotada pelo cineasta, além de buscar informações sobre a postura extra-fílmica dos realizadores. Sabe-se, por exemplo, que o filme foi o resultado de uma pesquisa etnográfica que vinha sendo perpetuada por anos, e que o cineasta-antropólogo havia realizado todo um processo de inserção na cultura africana antes das filmagens. Pode-se aproximar *Les Maîtres Fous* do conceito de "filme de exploração" segundo proposto por France (1998) - um tipo de exploração que remete à investigação, e não ao abuso, relacionado à atitude de compartilhamento e ambientação do cineasta na cultura estudada, antes do início do processo de captura de imagens. Na estrutura do filme, é notável a diferença de aprofundamento e

contextualização das situações extremas em relação aos *exploitation* clássicos: enquanto o filme de Rouch apresenta informações sobre o cotidiano e outros campos da vida do grupo antes de mostrar o ritual, aqueles se limitam a expor as cenas consideradas mais extremas e chocantes, de forma descontextualizada.

Em *Mondo Cane* a morte manifestada também é aquela inserida na cultura do outro, exibida nas cenas de caça e abate de animais - totalmente descontextualizadas e superficiais nas informações fornecidas - ou nos ritos funerários considerados bizarros. Ainda que exista de fato uma crítica à sociedade ocidental, essa é realizada através de segmentos muito mais associados ao grotesco risível de Bakhtin (1987) do que à ideia de abjeção. E, em relação aos corpos violentados, a câmera se demora muito mais nos membros mutilados dos africanos ou dos asiáticos do que nas feridas abertas dos penitentes europeus.

Da década de 1960 até os dias atuais, as críticas e reprimendas feitas aos *Mondo Cane* têm se relacionado a dois aspectos: a postura de exploração diante da alteridade, e a dissimulação relacionada à indexação de conteúdo simulado e encenado como documental. Mas, como afirma Carroll (2005), esse último aspecto tem pouca relevância hoje em dia, já que o público já dispõe de informações suficientes para saber de antemão se o conteúdo de um filme deve ser entretido como assertivo ou ficcional e que, mesmo as simulações de fatos ocorridos no mundo - como a encenação da manifestação do monge Quang Duc - são compreendidas como uma estratégia aceitável de apresentação de um evento factual. O fator que afasta esse tipo de filme de um espaço ético sancionado é a postura profissional (SOBCHACK, 2005) diante de situações de morte, compreendida aqui como um comportamento não interventivo, passivo diante da agonia e dor de outro ser. Esse tipo de atitude por parte do cinegrafista denota uma intenção *voyeurista*, justificativa que não é aceita no julgamento moral do ato de produzir imagens de morte. É o caso da sequência que mostra as agonias finais de uma tartaruga no Atol de Bikini e de outras que figuram nessas obras, principalmente envolvendo animais.

Somente no final do segundo filme, nas sequências em Saigon, o cinegrafista passa a adotar uma postura ética sancionada pela sociedade, o olhar ameaçado, que expõe a vulnerabilidade do operador humano diante da situação filmada. Estruturalmente, este posicionamento é caracterizado pela instabilidade no enquadramento e pela visão constantemente obstruída, indicando uma distância justificada pela necessidade de proteção. Além disso, a informação de que a equipe se encontrava em uma situação de perigo é constantemente reforçada pela narração em voz *over*. A exibição da morte a partir de uma

postura ameaçada é sancionada pelo nosso grupo social porque fornece uma compensação ética para a ação e justifica a impossibilidade de intervenção no evento.

Quanto mais a morte se aproxima, mais são necessárias estratégias para objetivá-la em um formato culturalmente apreensível. A morte do familiar remete à morte de si mesmo, e impõe uma confrontação mais intensa com a consciência da própria finitude. *Nick's Film* adota uma postura participativo-reflexiva diante do evento, de modo que torna possível dialogar com a proximidade da morte. Este tipo de olhar não só busca estabelecer estratégias de negociação entre o cineasta e o participante do filme, mas também questiona os mecanismos de representação do cinema, estabelecendo um diálogo mais sincero com o espectador.

Nick's Film não procura estabelecer o seu conteúdo como assertivo, e propõe questionamentos sobre as especificidades do cinema documentário e do ficcional. Essa ambiguidade está presente no próprio tema abordado, e é construída no filme a partir das relações de duplicidade: realidade/ficção, vídeo/cinema, continuar/interromper e, sobretudo, vida/morte. Tudo em *Nick's Film* é incerteza e reflexão, um aspecto indissociável da iminência da morte mais temida - a da própria individualidade. Esse documentário manifesta alguns aspectos basilares da relação do homem contemporâneo com a morte: a dificuldade de discorrer sobre o assunto e o embaraço diante da presença do moribundo, a medicalização do processo, e a necessidade de preservação da presença na vida através da ideia de biografia pessoal.

Alguns teóricos⁷³ apontam que a nossa sociedade tem construído, desde o final da Idade Média, a mentalidade de negação da morte e a ação decorrente de tentar afastá-la o máximo possível da vida cotidiana. O mito da imortalidade ocidental (RODRIGUES, 2006) teria implicado no esvaziamento das ritualizações associadas ao tema e, consequentemente, na dificuldade de interação com aqueles dos quais a morte se aproxima. Em relação a este aspecto, *Nick's Film* mais uma vez demonstra uma ambiguidade: se, em nossa sociedade, o isolamento precoce dos moribundos é uma constante, nesse documentário vemos o estreitamento dos laços diante do fim. Mas também é revelado que, durante todo o processo de filmagem, a presença da morte suscitava uma angústia que não podia ser disfarçada, e que foi introduzida no próprio corpo do filme, através de longos silêncios resultantes da falta de palavras adequadas, da irrupção das cenas "cancerosas" do vídeo, e da instabilidade e insegurança da equipe.

⁷³ Aqui me refiro especificamente a ARIÈS (1990), ELIAS (2001) e RODRIGUES (2006).

A noção de conservação da vida é relativamente recente na sociedade ocidental, e surgiu acompanhada do fenômeno de medicalização da morte. O reposicionamento dos doentes do ambiente da casa para o do hospital é mais uma das manifestações da objetivação da morte, que tenta organizar o caos que ela carrega. Isso porque o doente é uma categoria intermediária, ambígua, situada entre a condição de vida e a de morte. Esse é o mesmo princípio que sustenta a tendência de afastamento do cadáver e dos elementos que indiquem a decomposição. São manifestações que desestabilizam o sistema de classificações da sociedade, e por isso precisam ser contidas. A medicalização da morte é decorrência direta da separação entre corpo e alma, e do advento da ciência moderna, que concebeu o homem como uma espécie biológica, e seus processos fisiológicos como passíveis de intervenção técnica.

Nick's Film apresenta a trajetória da individualidade diante do seu aniquilamento irremediável, a morte. Todo esse documentário está impregnado da ideia de biografia pessoal, um conceito associado ao de "presentificação" (SANTOS, 2015), ou seja, a manutenção da presença do morto através dos rastros por ele deixados. Dessa forma, o cinema se torna um local "seguro" onde a morte pode constar como obra artística de caráter memorial. Se nos filmes *exploitation* a morte se manifesta de forma mais palatável, porque se mantém de acordo com a ideia ocidental de que "os outros morrem, eu não", aqui ela irrompe a dimensão do familiar, indicando um perigo iminente. Apesar de tal potência desestabilizadora, o que reorganiza esse possível caos e insere a produção e um espaço ético sancionado é a adoção de uma postura humanitária, caracterizada por um caráter intensamente subjetivo, que demonstra empatia e respeito por aquele que morre. Esse tipo de posicionamento costuma tratar da morte lenta, por doença, porque ela possibilita uma abordagem gradativa ao longo do tempo fílmico, um transcorrer lento e idealizado, afastando a concepção de ruptura que a morte abrupta faz relembrar.

Apesar das tentativas de neutralizá-la ou afastá-la, a morte é inerente à estrutura das sociedades. E aqui é possível estabelecer um vínculo interessante entre morte, sociedade e história, três elementos fundamentais na construção desta pesquisa. Assim como as diferentes manifestações da sociedade são construídas através do percurso histórico, a morte - como fenômeno social - também é um produto da história. E, seguindo esse pensamento, a reprodução da sociedade é dependente da morte - à medida que seus membros mais antigos morrem e dão lugar para os novos - e, portanto, a história é resultado da morte. Disso resulta que a morte se mostra indissociável da vida social e do percurso humano através dos séculos. Para conter o seu caráter desestabilizador e perigoso, foram tecidas diversas estratégias que

atuaram na constituição de partes importantes dos contextos sociais, determinando modos de vida e formas de existir.

Bazin (1983, p. 133) escreve que a morte "é para o ser o momento único por excelência. É em relação a ela que se define retroativamente o tempo qualitativo da vida. [...] A morte não é senão um instante depois do outro, mas o último". Apesar de ser um elemento comum a todos os organismos vivos, apenas os homens carregam a consciência da morte como a destruição de si. Através de um percurso histórico que se delineia mais claramente de meados da Idade Média até a contemporaneidade, o homem foi progressivamente construindo a ideia de individualismo, e a morte, então, tem assumido ares de aniquilamento completo. Algumas teorias indicam que a nossa sociedade tem evitado plenamente esse tema, e que as mortes veiculadas nos meios de comunicação são demasiadamente distantes e abstratas, ausentes de morte. Ainda que se considere essa linha de pensamento, não se pode dizer que essas manifestações são vazias. Elas carregam uma informação importante: indicam quais são as mortes possíveis em nossa cultura. A análise da presença da morte em produtos culturais como o cinema documentário demonstra que estamos - como grupo social - em plena construção de concepções próprias e particulares diante da confrontação com o caráter inevitável da mortalidade humana.

5 FILMOGRAFIA

A Maldição de Frankenstein (The Curse of Frankenstein). Terence Fisher. Reino Unido: Hammer Film Productions, 1957.

A Maldição do Lobisomem (The Curse of the Werewolf). Terence Fisher. Reino Unido: Hammer Film Productions, 1961.

A Múmia (The Mummy). Terence Fisher. Reino Unido: Hammer Film Productions, 1959.

As Diabólicas (Les Diaboliques). Henri-Georges Clouzot. França: Cinédis, 1954.

Bataille sur le Grand Fleuve. Jean Rouch. França: CNRS Audiovisuel, 1951.

Brinquedo Assassino (Child's Play). Tom Holland. Estados Unidos: Universal Pictures, 1988.

Buena Vista Social Club. Wim Wenders. Alemanha, Reino Unido, Estados Unidos da América, Cuba, Brasil, Espanha, França: Road Movies, 1999.

Crônica de Um Verão (Chronique d'un été). França: Argos Films, 1960.

Eu Sei O Que Vocês Fizeram no Verão Passado (I Know What You Did Last Summer). Jim Gillespie. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1997.

Hammett - Mistério em Chinatown (Hammett). Wim Wenders. Estados Unidos: Warner Bros, 1982.

Identidade de Nós Mesmos (Notebook on Cities and Clothes). Wim Wenders. Alemanha, França: Road Movies, 1989.

Jaguar. Jean Rouch. França, 1967.

Johnny Guitar. Nicholas Ray. Estados Unidos: Republic Pictures, 1954.

Juventude Transviada (*Rebel without a Cause*). Nicholas Ray. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1955.

Karamoja. William B. Treutle. Estados Unidos: Hallmark Productions, 1954.

L'Afrique vous parle. Paul-L. Hoefler, Walter Futter. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1930.

Mercador das Selvas (Trader Horn). W.S. Van Dyke. Estados Unidos: MGM, 1931.

Mundo Cão (Mondo Cane). Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi. Itália: Cineriz, 1962.

Mundo Cão 2 (Mondo Cane 2). Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi. Itália: Cineriz, 1964.

No País dos Magos Negros (Au pays des mages noirs). Jean Rouch. França: UniFrance, 1947.

O Amigo Americano (The American Friend). Wim Wenders. França, Alemanha: Axiom Films, 1977.

O Bebê de Rosemary (*Rosemary's Baby*). Roman Polanski. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1968.

O Sal da Terra (The Salt of the Earth). Juliano Ribeiro Salgado, Wim Wenders. Brasil, Itália, França: Imovision, 2014.

Os Filhos da Água (Les fils de l'eau). Jean Rouch. França, 1953.

Os Mágicos de Wanzerbé (Les magiciens de Wanzerbé). Jean Rouch. França, 1948.

O Mestre dos Brinquedos (Puppet Master). David Schmoeller. Estados Unidos: Full Moon Productions, 1989.

Os Mestres Loucos (Les Maîtres Fous). Jean Rouch. França: Films de la Pléiade, 1954.

O Vampiro da Noite (Dracula). Terence Fisher. Reino Unido: Hammer Film Productions, 1958.

Paixão de Bravo (The Lusty Man). Nicholas Ray. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1952.

Pânico (*Scream*). Wes Craven. Estados Unidos: Dimension Filmes, 1996.

Psicose (Psycho). Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Shamley Productions, 1960.

Report. Bruce Conner. Estados Unidos, 1967.

The Godfathers of Mondo. David Gregory. Estados Unidos: Blue Underground, 2003.

Tokyo-Ga. Wim Wenders. Estados Unidos, Alemanha: Atlas Distribution Company, 1985.

Um Cão Andaluz (Un Chien Andalou). Luis Buñuel. França, 1928.

Um Truque de Luz (A Trick of Light). Wim Wenders. Alemanha: Arthaus, 1995.

We Can't Go Home Again. Nicholas Ray. Estados Unidos: Oscilloscope Laboratories, 1973.

Wild Rapture. Jacques Dupont. Estados Unidos: Trinity, 1950.

6 BIBLIOGRAFIA

ARIÈS, Philippe. *O Homem diante da Morte*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

BARTHES, Roland. *O Efeito de real*. In: Vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAZIN, Andre. *Morte todas as tardes*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p 129-134.

_____. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia*. In: *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996.

_____. *Paris - A Capital do Século XIX*. In: KOTHE, Flavio (org.). Walter Benjamin, Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Editora Ática, 1991.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.

CÁNEPA, Laura Loguercio; PIEDADE, Lucio de Franciscis dos Reis. *O Horror como Performance da Morte: José Mojica Marins e a Tradição do Grand Guignol*. Revista Galaxia, São Paulo, n. 28, 2014.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do Cinema: Do Mito à Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CARROLL, Noël. *Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual*. In: RAMOS, Fernando Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

CASTELLANO, Mayka. *Lixo é coisa de homem! As questões de gênero na subcultura cinematográfica do trash*. Revista Intexto, v.2, n.25, Porto Alegre, 2011.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

CORREIA, Luiz Gustavo P S. *Memória, Narrativas e Emoções: Breves Considerações sobre o Luto*. In: TOMO Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe, n. 22, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. *O Corpo Anormal - História e Antropologia Culturais da Deformidade*. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do Corpo: As Mutações do Olhar, o Século XX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

DANEY, Serge. *O travelling de Kapo*. Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa, n. 23, 1996.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido - Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIAS, Norbert. *A Solidão dos Moribundos, seguido de Envelhecer e Morrer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Campinas: UNICAMP, 1998.

FREIRE, Marcius. *Documentário: Ética, Estética e Formas de Representação*. São Paulo: Annablume, 2011.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

GORER, Geoffrey. *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*. Londres: The Cresset Press, 1965.

HIKIJ, Rose Satiko G. *Antropólogos vão ao cinema - observações sobre a constituição do filme como campo*. Cadernos de Campo 7. São Paulo: USP, 1998a.

_____. *Imagem-violência. Mimesis e Reflexividade em Alguns Filmes Recentes*. PPGAS-USP, São Paulo, 1998b (Dissertação de Mestrado).

JENKINS, Bruce. *Report, de Bruce Conner*. In: LAICA-USP, v. 3, nº6, 2014.

JONAS, Hans. *O Princípio da Responsabilidade: Ensaio de uma Ética para a Civilização Tecnológica*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: um Debate Metodológico*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.5, 1992.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. São Paulo: Papirus, 2009.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A Estetização do Mundo: Viver na Era do Capitalismo Artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *Cinema: Imagem e Interpretação*. In: Tempo Social. São Paulo, v. 8, n. 2, 1996.

_____. *Les Maîtres Fous, de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 22 n. 63, 2007.

MOULIN, Anne Marie. *O Corpo Diante da Medicina*. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do Corpo: As Mutações do Olhar, o Século XX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2010.

OLIVEIRA, Esmael Alves de. *Cinema, Antropologia e Aids: por uma antropologia do cinema*. In: OLIVEIRA, Esmael Alves de; JÚNIOR, Mário Martins Viana; COSTA, Patrícia Rosalba Salvador Moura (org.). *Metodologias de Pesquisa em Ciências Humanas - campos, problemas e objetos*. Curitiba: Editora CRV, 2015.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. *Antropologia e Filme Etnográfico: Um Travelling no Cenário Literário da Antropologia Visual*. In: BIB. Rio de Janeiro, n.48, 1999.

PIEDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. *É Tudo Verdade? A Exploração no Documentário e o Documentário de Exploração*. Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2007 (Tese de Doutorado).

_____. *A Cultura do Lixo. Horror, Sexo e Exploração no Cinema*. Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2002 (Dissertação de Mestrado).

RABINOW, Paul. *Antropologia da Razão: ensaios de Paul Rabinow*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RIVETTE, Jacques. *Da Abjeção*. Cahiers du Cinéma 120, 1961. Disponível em: <www.geocities.ws/ruygardnier/rivettedaabjecao.doc>

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

_____. *O Corpo na História*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2008.

SALIOT, Nne-Gaëlle. *The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine Across the Tides of Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

SALLES, João Moreira. *A Dificuldade do Documentário*. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. *O Corpo, A Morte, A Imagem - A Invenção de uma Presença nas Fotografias Memoriais e Post-Mortem*. Escola de Belas Artes - UFMG, Belo Horizonte, 2015 (Tese de Doutorado).

SCARPA, Paulo Cesar Almeida. *Transgressão, Mercado e Distinção: A Violência Extrema no Cinema*. Programa de Pós-Graduação em Sociologia - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007 (Dissertação de Mestrado).

SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. *Mortes Vitorianas: Corpos e Luto no Século XIX*. Centro Universitário Senac, São Paulo, 2008 (Dissertação de Mestrado).

SCHWARTZ, Vanessa R. *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SIMMEL, Georg. *A Metrópole e a Vida Mental*. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SINGER, Ben. *Modernidade, Hiperestímulo e o Início do Sensacionalismo Popular*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SOBCHACK, Vivian. *Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário*. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: MAUD, 2002.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

SZTUTMAN, Renato. *Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch*. In: Cadernos de Campo, n. 13, 2005.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas "não narrativos": Experimental e documentários - passagens*. São Paulo: Alameda, 2012.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve História do Corpo e seus Monstros*. Lisboa: Ed. Vega, 1999.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

VITECK, Cristiano Marlon. *Rebeldia em cena: a juventude transviada no cinema hollywoodiano nas décadas de 1950 e 1960*. PPGH- UNIOESTE. Marechal Cândido Rondon, 2009 (Dissertação de Mestrado).

WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*. Lisboa: Edições 70, 2000.